This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

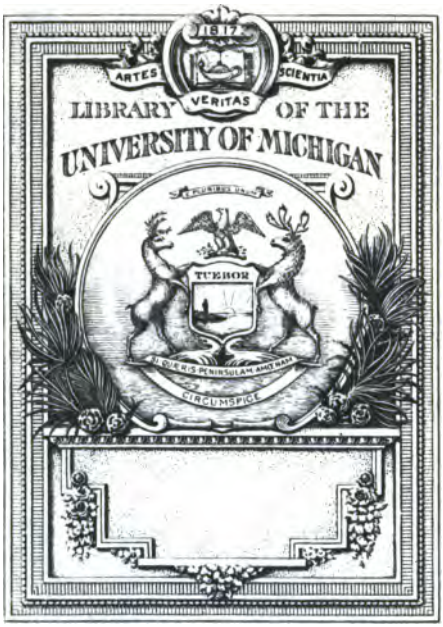
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

BQP.1
A71
S

Aristoteles Poetik.

124745

Ueberſetzt und erklärt

von

Adolf Stahr.

Stuttgart.

Krais & Hoffmann.

1860.

Einleitung.

Erstes Kapitel.

Aristoteles' Schriften zur Dichtkunst.

I.

Die drei Bücher von den Dichtern.

Die alten Verzeichnisse der Aristotelischen Schriften enthalten bekanntlich eine bunte Menge von Titeln, welche sich auf Geschichte, Kritik und Theorie der Dichtkunst beziehen oder zu beziehen scheinen [1]).

Aus dieser bis auf den heutigen Tag noch immer ungesichteten und auch wohl schwerlich jemals genügend zu ordnenden Masse von litterarischen Angaben ist mit Bestimmtheit nur so viel nachzuweisen, daß es besonders zwei Werke dieser Art waren, welche das Alterthum in der Zeit nach Aristoteles, soweit uns die Literatur des-

[1]) Eine ausführliche Behandlung dieses Gegenstandes habe ich in dem Aufsatze: Aristoteles und die Poetik in den Hallischen Jahrbüchern 1839. Nr. 207—210. Seite 1653—1680 gegeben.

ſelben erhalten iſt, gekannt und geleſen hat. Dieſe Werke ſind: die Schrift „über die Dichter (περὶ ποιητῶν), und die Schrift „über die Dichtkunſt“ (περὶ ποιητικῆς). Das zuerſt genannte Werk ſtand zu dem letzteren in demſelben Verhältniſſe, wie das Sammelwerk der hundertachtundfünfzig Politien und der Barbaren-Bräuche zu der Politik, und wie die überſichtliche hiſtoriſche Darſtellung der Doktrinen der früheren Rhetoriker zu der eignen Theorie der Beredtſamkeit des Philoſophen, wie ſie uns in ſeinen drei Büchern der Rhetorik vorliegt. Die Methode des Aufſteigens von der Erkenntniß des Einzelnen und Beſondern zum Allgemeinen und Abſoluten iſt auch in dem Gange der Studien und litterariſchen Arbeiten des Stagiriten wahrzunehmen, in welchem aus den hiſtoriſchen Vorſtudien für die philoſophiſche Behandlung der einzelnen Disziplinen immer beſondere Schriften hervorgingen.

Zu den Vorſtudien für ſeine Theorie der Dichtkunſt gehörten neben anderen Schriften, von denen uns eben nur Titel erhalten ſind, die drei Bücher von den Dichtern, aus welchen uns Athenäus [2]), Diogenes von Laerte [3]) und Makrobius [4]), — lauter ſpätlebende und von Ariſtoteles' Zeit faſt um ein halbes Jahrtauſend getrennte Litteraten, — ein Paar kümmerliche Notizen aufbewahrt haben, welche ſie ſogar allem Anſchein nach nicht einmal aus dem Ariſtoteliſchen Werke ſelbſt,

---

[2]) Deipnosophist. XI. p. 505. c.
[3]) Diog. Laert. II. 45—46. III. 48. VIII. 57.
[4]) Saturnal. V. 18.

ſondern nur aus zweiter oder dritter Hand entnahmen [5]). Was wir mit Hülfe dieſer Anführungen über die Kompoſition und Beſchaffenheit des Werks ſelbſt in Erfahrung bringen können, läuft im Ganzen etwa darauf hinaus, daß Ariſtoteles im erſten Buche dieſes Werks die epiſchen, im zweiten die dramatiſchen Dichter behandelte, und daß er gelegentlich die Geſchichte der poetiſchen Nationallitteratur bis in ihre vereinzelten Traditionen verfolgte, und Styl und ſonſtige Eigenthümlichkeiten der verſchiedenen Dichter kritiſch ſonderte und charakteriſirte [6]). Namentlich ſehen wir aus dem von Makrobius aufbehaltenen Fragmente, daß der Stagirit, ganz nach ſeiner genauen in das Einzelne eingehenden hiſtoriſch antiquariſchen Weiſe, bei den Dramatikern unter anderm auch die größere oder geringere Sorgfalt und Gelehrſamkeit kritiſirte, mit welcher die verſchiedenen Tragiker ſich der überlieferten Sagengeſchichte des Alterthums angeſchloſſen hatten.

II.

Die Poetik.

Die Ariſtoteliſche Poetik iſt eines der räthſelhafteſten Ueberbleibſel aus der geſammten literariſchen Verlaſſenſchaft des helleniſchen Alterthums, eine Schrift, an deren Deutung im Einzelnen wie an der Erklärung

---

[5]) S. Hall. Jahrb. S. 1664. 1670. — Vgl. Ad. Stahr Aristotelia II. S. 99.

[6]) S. Hall. Jahrb. a. a. O. S. 1668.

ihres Urſprungs und ihrer Beſchaffenheit im Ganzen, ſich ſeit einem Jahrhundert der Scharfſinn der gelehrteſten Philologen und der tiefſten Denker verſucht hat.

Schon Leſſing, von deſſen Hamburgiſcher Dramaturgie eine neue Epoche des Verſtändniſſes und der Wirkſamkeit dieſer älteſten Aeſthetik datirt, ſprach es aus, daß eine Unterſuchung über die Entſtehung und Grundlage der Ariſtoteliſchen Poetik zur richtigen Würdigung dieſer Schrift durchaus nothwendig ſei. Daß ihn ſelbſt dieſe Unterſuchung zu einem von allen damaligen Anſichten abweichenden Reſultate geführt hatte, geht aus der Art und Weiſe hervor, wie er ſich in dem Schlußkapitel der Hamburgiſchen Dramaturgie [7]) über dieſen Gegenſtand ausdrückt. Er, der den ſicherſten Beweis für die Richtigkeit ſeiner eignen Anſichten über das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt darin zu finden bekannte, daß er daſſelbe „vollkommen ſo erkenne, wie es Ariſtoteles aus den unzähligen Meiſterſtücken der griechiſchen Bühne abſtrahirt habe“, fügt dieſem Bekenntniſſe die Worte hinzu: „Ich habe von dem Entſtehen, von der Grundlage der Dichtkunſt dieſes Philoſophen meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläuftigkeit nicht äußern könnte. Indeß ſtehe ich nicht an, zu bekennen (und ſollte ich in dieſen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), daß ich ſie für ein ebenſo unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklid nur immer ſind. Ihre Grundſätze ſind eben ſo wahr und gewiß,

[7]) Werke VII. S. 453. Lachm.

nur freilich nicht so faßlich und daher mehr der Chikane ausgesetzt, als Alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.“

Lessing hat diese seine „eignen Gedanken“ über die jetzige Beschaffenheit des räthselhaften kleinen Werks für sich behalten. Denn der Plan, mit dem er laut seiner Aeußerung in einem Briefe an Mendelssohn, damals ernstlich umging, einen eigenen ausführlichen Commentar zu der Aristotelischen Poetik zu schreiben [8]), ging, wie so manches andere, das sich an Lessings damalige dramaturgische Thätigkeit knüpfte, mit dem Scheitern der Hamburger Theaterunternehmung zu Grunde. Nur soviel läßt sich jedoch aus den oben angeführten Worten des großen Mannes entnehmen, daß es seiner Meinung nach mit dieser Aristotelischen Schrift eine ganz eigene Bewandtniß habe, daß sie ferner zwar lückenhaft und unvollständig, aber in demjenigen, was die Theorie der Tragödie betreffe, im Wesentlichen vollständig sei. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Lessing (1768) in seiner Ansicht über die Poetik mit der Vermuthung Gottfried Hermanns (1802) zusammentraf, der diese Schrift in ihrer jetzigen Gestalt für einen unausgeführten

---

[8]) Werke XII. S. 212. Lachm.

Entwurf hielt, und den Text demgemäß einer sehr energischen und gewaltsamen Behandlung unterwarf [9]).

Diese Gewaltsamkeit aber des großen Kritikers war doch nur Kinderspiel gegen das Verfahren, welches ein Menschenalter später ein anderer Herausgeber, Hr. Prof. Franz Ritter (1839), anwenden zu müssen glaubte, und als dessen Resultat die philologische Welt mit Staunen und Unwillen die Erklärung vernahm: daß nahezu ein Drittheil der ganzen Schrift als unächt und werthlos auszuscheiden sei!

Das Wesentliche des Ritter'schen Raisonnements war folgender Art. Aristoteles selbst erwähnt in seinen übrigen Schriften wiederholentlich seiner Behandlung der Poetik, und zwar geschieht es zweimal in einer Weise, welche diese Behandlung als eine zukünftige erscheinen läßt [10]), während in den übrigen Stellen, welche sämmtlich der Rhetorik angehören [11]), eine Schrift oder Vorlesungen über die Poetik als bereits vollendet bezeichnet

---

[9]) Auch J. A. Hartung: „Lehren der Alten über die Dichtkunst" ꝛc. (Hamburg und Gotha 1845), hält die Poetik in ihrer jetzigen Gestalt für „lauter Fragmente und Excerpte, die noch dazu zum Theil sehr bunt unter einander geworfen sind." Dagegen vertheidigt E. Egger: Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs suivi de la poëtique d'Aristote (Paris 1849) die Integrität der Schrift, für die sich auch Schiller (s. Goethe Briefwechsel mit Knebel II. 353) erklärte.

[10]) de Interpretat. c. 4. Politic. VIII. c. 7. §. 4.

[11]) Rhetor. I. c. 11 (p. 1372 a. 1). III. c. extr. III. c. 2 (p. 1404 b. 7. und p. 1405. a. 2.) III. c. 18 (p. 1419 b. 2).

werden. Was in allen dieſen Stellen Ariſtoteles in ſeinen Unterſuchungen über das Weſen der Poeſie [12]) zu entwickeln verſpricht oder abgehandelt zu haben verſichert, findet ſich nun in der uns erhaltenen Ariſtoteliſchen Poetik entweder gar nicht oder doch nur ſehr kurz und ungenügend behandelt. Es bleibt alſo, meint Ritter, nur zweierlei anzunehmen übrig:

Entweder: die Ariſtoteliſche Poetik iſt in ſehr verſtümmelter Geſtalt auf uns gekommen;

oder: das Werk, auf welches Ariſtoteles in jenen Stellen verweist, war ein anderes, als die uns erhaltene Abhandlung.

Ritter entſcheidet ſich für die erſtere Annahme. Nach ſeiner Anſicht haben wir in dieſer Poetik von dem Originalwerk in zwei Büchern nur noch einen kleinen Theil (particulam) übrig, einen Auszug aus dem vollſtändigen Werke; und ſelbſt dieſer Auszug enthält nur etwa in zwei Drittheilen ächt Ariſtoteliſches, während das Uebrige von einem oder mehreren ungeſchickten Interpolatoren herrührt. Verloren iſt die Behandlung der Komödie, der Dithyramben- und Nomenpoeſie; verloren ſelbſt ein Theil der Ausführung des Epos und der Tragödie; von letzterer fehle namentlich der ganze wichtige Abſchnitt über die Katharſis der Pathemata, von wel-

---

[12]) Es verdient Beachtung, daß Ariſtoteles in allen dieſen Stellen — mit Ausnahme einer einzigen (de Interpret.), wo er nur von der Poetik als philoſophiſcher Disziplin ſpricht — immer nur von Vorträgen über die Dichtkunſt (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς; einmal: ἐν τοῖς περὶ ποιήσεως) redet.

cher weiterhin die Rede sein wird. Auch die Behandlung der Diktion im einundzwanzigsten und zweiundzwanzigsten Kapitel ist nur verstümmelt auf uns gekommen, und das Ganze hatte diese zerrissene und verstümmelte Gestalt schon im dritten nachchristlichen Jahrhundert; — das heißt mit andern Worten, kein alter Schriftsteller, dessen Zeugniß wir über das Werk haben, zitirt dasselbe in seiner von Diogenes Laertius angegebenen ursprünglichen Gestalt von zwei Büchern.

Die Entstehungsweise der Schrift in ihrem gegenwärtigen Zustande erklärt Hr. Ritter folgendermaßen.

Ein Peripatetiker aus später Zeit, der jedoch vor Alexander von Aphrodisias, also jedenfalls vor dem dritten nachchristlichen Jahrhundert gelebt haben muß, glaubte, um buchhändlerisch zu reden, einem dringend gefühlten allgemeinen Bedürfnisse abzuhelfen, wenn er von dem damals noch vollständig existirenden ausführlichen Aristotelischen Werke einen Auszug veranstaltete, und denselben zugleich mit eigenen Zusätzen bereicherte. Das Resultat seiner Bemühungen ist die Aristotelische Poetik in ihrer gegenwärtigen elend verstümmelten und vielfach interpolirten Gestalt. Er ging nämlich dabei so zu Werke. Zunächst nahm er die Einleitung (Kap. I—V.) über Wesen und Arten, Ursprung und Fortbildung der griechischen Poesie vollständig auf, wobei er sich nur einen längern eigenen grammatisch antiquarischen Zusatz erlaubte (Kap. III. §. 3). Demnächst excerpirte er den Abschnitt über die tragische Poesie, mit Uebergehung der Aristotelischen Erklärung über die tragische Katharsis und mit Einschaltung (Kap. VI. §. 15—19) eines

unnützen Zusatzes über einzelne Theile der Tragödie. Die nächstfolgenden Kapitel (Kap. **VII — XIV**) sind wieder ächt Aristotelisch, und nur die Bemerkungen über die drei Theile des μύθος (Kap. **XI. §. 6**), sowie das ganze zwölfte Kapitel sind neue eigene Zuthaten des Interpolators. Dann folgt auszüglich ein Abschnitt über die tragischen Charaktere, aber das sechzehnte Kapitel ist wieder ein Zusatz des Verkürzers, den Hr. Ritter bei dieser wie bei jeder andern Gelegenheit als ein wahres Monstrum von Albernheit und Kopflosigkeit darstellt. Kap. **XVII—XVIII** dagegen sind wieder ächt Aristotelisch, nur allerdings verkürzt und mit einfältigen Zusätzen versehen, zu denen die Bemerkung über Schürzung und Lösung (δέσις und λύσις) und über die vier Arten der Tragödie gehören! Die Kap. **XXI** u. **XXII**, wo von der Diktion gehandelt wird, sind stark verkürzte Auszüge, und Kap. **XX.** völlig unächter Zusatz, ein Urtheil, das auch auf die beiden letzten Kapitel (Kapitel **XXV** und **XXVI.**) ausgedehnt wird. Auf diese Weise wird also, wie gesagt, ein gutes Dritttheil der Schrift als unächter und geradezu alberner Zusatz fremder Hand verworfen!

Wenn es nun schon ein überaus wunderliches Ding ist um einen Auszug, der, während er ausdrücklich zu dem Zwecke gemacht worden sein soll, das allzu umfangreich scheinende Original auf möglichst populäre Weise in **usum Delphini** abzukürzen, dies Original durch eigene Zusätze doch wieder noch um ein Dritttheil vermehrt, so erscheint andrerseits der Mann selbst, welchen Hr. Ritter sich als Verfasser dieses Auszugs gedacht hat, geradezu als ein wah-

rer Tragelaph, ein Fabelthier von Albernheit und Leichtsinn. In der That hat Hr. Ritter seiner Hypothese zu Liebe auf den Scheitel dieses seines unglücklichen Epitomators und Interpolators alle Schimpfworte gehäuft, von denen das Latein der modernen Philologen ein so reiches Arsenal bildet. Ich habe darüber in den Anmerkungen wiederholt gesprochen, und brauche daher hier nicht noch einmal darauf zurückzukommen. Allerdings erforderte die Hypothese des Kritikers nothwendig die Annahme eines so unerhört einfältigen und geistlosen Tropfes als Epitomator und Interpolator; aber desto schlimmer für die Hypothese! Dieselbe hat dazu noch das Bedenkliche, daß sie ihren Vertheidiger zwingt, die Zeitgenossen jenes Epitomators und Interpolators mindestens als eben so einfältige, geschmack- und geistlose Menschen anzunehmen, da sie ja diese elende Sudelarbeit, diesen stümperhaften und verfälschten Auszug nach Hrn. Ritter dem ächten, damals noch vorhandenen Aristotelischen Originalwerke vorzogen und denselben überhaupt so beifällig aufnahmen, daß dadurch das Originalwerk zuletzt völlig verdrängt worden ist!! Kann dies aber auch nur einigermaßen glaublich sein für eine Zeit, wo doch durchaus noch nicht allgemeine Barbarei in der Litteratur herrschend, und jedenfalls noch Sinn und Geschmack für sprachliche Darstellung genügend vorhanden war, um die hier und da auf das Aeußerste zerrissene Schreibart, wie sie zum Theil auf Rechnung des Epitomators und Interpolators gesetzt wird, ungenießbar zu finden? Auch hat schon der Umstand in der Ritter'schen Hypothese etwas wider sich, daß ein

Mann der Litteratur, ein Schriftsteller, der sich mit Aristoteles' Poetik zu beschäftigen den Trieb empfand, ein so ausbündig einfältiger Tropf gewesen sein soll, daß er selbst nicht einmal sein Geschäft des Ausziehens verstand, und gleich zu Anfange Dinge abzuhandeln versprach, von denen nachher in seinem Auszuge nichts oder doch so gut wie nichts vorkommt.

Mit der Ritter'schen Hypothese eines Auszugs ist es also nichts. Aber dennoch gibt es wohl keinen Leser der Aristotelischen Poetik, dem es nicht auf den ersten Blick klar sein sollte, daß wir hier keinenfalls ein vollständiges und von dem Autor selbst herausgegebenes Schriftwerk, sondern nur mehr oder weniger ausführliche Bruchstücke eines solchen vor uns haben. Um meine eigene Ansicht von der Entstehungsweise derselben mitzutheilen, muß ich etwas weiter ausholen.

Wenn die in meinen früheren Untersuchungen [13]) über die Schicksale der Aristotelischen Schriften ausführlich behandelte Ueberlieferung, welche Strabo und Plutarch uns aufbehalten haben, irgend einen vernünftigen Sinn hat, so kann dies kaum ein anderer sein, als daß die eigentlichen streng wissenschaftlichen sogenannten esoterischen Schriften, oder sagen wir, die Vorträge welche das System des Philosophen umfaßten, und die er viele Jahre lang vor einem auserwählten Kreise von Schülern im Lykeion zu Athen gehalten hat, nicht von Aristoteles selbst herausgegeben worden sind [14]). Diese Vorträge,

[13]) Aristotelia Thl. II. S. 9 ff.
[14]) Aristotelia II. S. 278—279.

d. h. die denselben als Grundlage dienenden schriftlichen Aufzeichnungen des Philosophen mögen einzelnen vertrauteren Schülern vielleicht von ihrem Lehrer zur Privatbenutzung mitgetheilt worden sein; im Ganzen aber verblieben sie in den Händen des Meisters, zu erneuerter Bearbeitung, Verbesserung und Bereicherung aufbewahrt (in commentariis relicti), und es ist mir, Alles in Allem genommen, mehr als wahrscheinlich, daß die Schriften des Stagiriten, wie wir sie jetzt besitzen, in ähnlicher Weise von den Schülern desselben publizirt sein mögen, wie dies in unsern Tagen mit den meisten Werken, d. h. den Vorlesungen Hegels, des deutschen Aristoteles, der Fall gewesen ist. Wie Hegel ward auch Aristoteles vom Tode übereilt, und seinen Schülern, von denen Theophrast seine Bibliothek und seinen litterarischen Nachlaß erbte, blieb die Pflicht, diesen Nachlaß der Welt zugänglich zu machen. Wann und in welcher Weise dies geschehen, ist uns natürlich unbekannt. Daß aber die Aristotelischen Schriften in ihrer jetzigen Gestalt zahlreiche unverkennbare Spuren ihres Ursprungs aus Vorlesungen und „Heften“ im modernen Sinne an sich tragen, wird kein Kundiger in Abrede stellen [15]).

Hiernächst ergeben sich zur Erklärung des gegenwärtigen Zustandes unserer Aristotelischen Poetik zwei Möglichkeiten.

Entweder nämlich befand sich dasjenige, was Aristoteles selbst davon niedergeschrieben hatte, unter den Schriften, die aus Theophrast's Besitz unherausgegeben

---

[15]) Vergl. Aristotelia a. a. O. und Hall. Jahrb. S. 1672.

durch Erbschaft nach dem kleinasiatischen Skepsis an Neleus und dessen Familie geriethen und die erst spät zur Zeit Sulla's durch Apellikon in jenem von Strabo und andern Alten beschriebenen traurigen Zustande an's Licht gezogen wurden. In diesem Falle würde sich der defekte Zustand unseres jetzigen Textes von selbst erklären. Oder aber: unsere jetzige Poetik ist nichts mehr und nichts weniger als ein nach Aristotelischen Vorträgen von einem Zuhörer des Philosophen aufgezeichnetes Heft, dessen Verfasser sich das ihn Interessirende ausführlicher, Anderes kürzer anmerkte, Manches wegließ, hier und da auch ein Paar eigene Bemerkungen an den Rand schrieb, und überhaupt dem Vortrage nach subjectiver Neigung und Belieben folgte. An eine Veröffentlichung seiner Aufzeichnungen dachte er schwerlich; doch gingen dieselben darum keineswegs verloren, in einer Zeit, wo ein Schriftstück solcher Art ein großer Schatz war. Und als später die Zeit der großen öffentlichen Bücherſammlungen kam, wo die Nachfrage nach Aristotelischen Schriften — deren damals wenige im Umlauf und Bücherhandel waren — stark wurde, war jenes Bruchstück der Aristotelischen Poetik sicher nicht das einzige Schriftstück, das mit dem Namen des berühmten Denkers von Stagira an der Stirn in die Bibliotheken von Alexandria und Pergamus wanderte, und dort um so lieber auf- und angenommen ward, da ein anderes Aristotelisches Werk über die Theorie der Dichtkunst nicht vorhanden war.

Diese Hypothese hat jedenfalls ebensoviel, wenn nicht mehr, Berechtigung, als alle bisher über die Aristote-

liſche Poetik aufgeſtellten Vermuthungen. Sie erklärt Form und ſprachliche Darſtellung, Ungleichheit in der Behandlung des Stoffs, einzelne Lücken und Zuſätze und alle ſonſtigen zum Theil ſich widerſprechenden Eigenſchaften des kleinen Traktats. Wem aber die Annahme ſolcher antiker nachgeſchriebener Hefte zu modern erſcheinen ſollte, der möge nachleſen, was wir an einem andern Orte [16]) über dieſen Gegenſtand geſagt haben, und dazu noch Stellen wie **Diogen. Laert. II. 48, VI. 3** und die bekannte Nachricht über Kleanthes den Stoiker hinzufügen, der zu arm war, um ſich das zur Aufzeichnung der Lehrvorträge ſeines Lehrers Zeno nothwendige Schreibmaterial (χαρτία) zu kaufen.

Wie es ſich indeſſen auch mit dieſer Hypotheſe verhalten möge, folgende Punkte bleiben eben ſo feſt ſtehen als ſie ſich mit derſelben im Einklange befinden. Erſtens: die Stellen anderer Ariſtoteliſcher Schriften, in welchen auf die Unterſuchungen über die Poetik Bezug genommen wird, beweiſen nichts dafür, daß Ariſtoteles ſelbſt ein Werk über die Theorie der Dichtkunſt veröffentlicht hat. Wohl aber ſcheint der in unſerer Poetik [17]) vorkommende Ausdruck, daß über eine gewiſſe Materie „in den herausgegebenen" Unterſuchungen genügend gehandelt ſei, unwiderſprechlich zu beweiſen, daß die Poetik eben nicht zu den „herausgegebenen" Schriften gehörte, ſondern daß wir hier einen eſoteriſchen Vortrag vor uns haben. Zweitens: kein alter Schriftſteller

[16]) Aristotelia II. S. 70. S. 294—296. S. 338.
[17]) Kap. XV. §. 9 und daſ. die Anmerk.

weiß etwas von einem ausführlicheren Werke des Aristoteles über die Poetik in zwei Büchern, sondern die Existenz eines solchen beruht auf der alleinigen sehr schwachen Autorität des Katalogs Aristotelischer Schriften bei Diogenes von Laerte, dessen Angabe sich oben ein sehr wohl auf die gegenwärtig vorhandene Poetik beziehen kann, die man vielleicht nach ihren Haupttheilen, Epos und Tragödie, in zwei Bücher theilte.

Zweites Kapitel.

Aristoteles und das Prinzip der Mimesis.

(Der „Nachahmung".)

Schon mit dem Prinzip, welches Aristoteles an die Spitze seiner Poetik stellt, und auf welches seine ganze Kunstlehre gebaut ist, beginnt die Polemik des Stagiriten gegen Platon, welche sich, wie wir sehen werden, durch seine ganze Poetik hindurchzieht.

Dies Prinzip ist die Lehre von der Mimesis. Da wir das griechische Wort seinem philosophischen Begriffe bei Aristoteles entsprechend durch unser deutsches Wort Nachahmung nur unvollkommen wiederzugeben vermögen, — wie es denn eine bekannte Thatsache ist, daß unser Verständniß griechischer Philosophie durch die

Schwierigkeit, viele Ausdrücke und Begriffe, die auf antiken Anschauungen und Vorstellungen beruhen, durch vollkommen entsprechende moderne Ausdrücke wiederzugeben, wesentlich erschwert wird [1]) — so sei es einstweilen gestattet, den griechischen Ausdruck Mimesis so lange beizubehalten, bis es uns gelungen sein wird, das Wesen der „Nachahmung“, welche Aristoteles als Prinzip aller Kunst aufstellt, erläuternd aufzuhellen.

Mimesis und mimeisthai (Nachahmung und nachahmen) waren schon vor Aristoteles und Platon geläufige Ausdrücke zur Bezeichnung des Wesens der bildenden Künste, so wie der Musik und Poesie. Doch erst Platon unterwarf dieses Prinzip aller Kunst einer ausführlichen philosophischen Behandlung. Durch seine ganze Betrachtungsweise der Kunst geht eine heftige Polemik gegen die Kunst und gegen die Stellung, welche zumal die Dichtkunst im hellenischen Volke und Leben einnahm. Daß Poesie und Kunst sich ebenbürtig der Philosophie zur Seite zu stellen, daß sie mit ihren Leistungen eine hohe Bedeutung für die Bildung der Menschheit zu beanspruchen wagten, erschien dem Meister der Akademie als eine durch nichts gerechtfertigte Anmaßung. Zu dieser seiner Feindseligkeit gegen die Kunst mußte ihm das Prinzip derselben, als welches er wie die gesammte hellenische Philosophie die Mimesis erkannte, die Waffen schmieden helfen. Weil alle Künste auf diesem Prinzipe

---

[1]) Vergl. Spengel: Ueber die *Κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles. (München 1859.) S. 37—38.

beruhen, alle „nachahmende“ sind, so fehlt ihnen, nach Platon, alle Realität. Sie vermögen nur den Schein der Wirklichkeit und Wesenheit der Dinge zu geben; sie gehen nur auf Sinnenreiz und Täuschung des Hörers und Beobachters. Die Künstler selbst haben keine Einsicht in das wahre Wesen der Dinge, deren Scheinbilder sie hervorbringen; ihr Thun und ihre Werke sind ein bloßes müßiges Spiel (παιδιά), berechnet auf das, was dem Volke und den Unkundigen (den Nichtphilosophen) als schön erscheint, kein auf das Wesen gehender Ernst (σπουδή); und selbst diejenige Kunstform, welche den höchsten Rang einnimmt, die Tragödie, macht davon um so weniger eine Ausnahme, als sie gerade die am meisten und vollständigsten mimetische (nachahmende) von allen ist. — So gelangt Platon zu dem Resultat: die nachbildende Kunst ist an sich schlecht, sie wirkt auf und durch das Schlechte in uns, und was sie hervorbringt ist, im Lichte der Philosophie betrachtet, Schlechtes [2]).

Die logische Entwicklung, mittelst deren Plato seine Geringschätzung der Kunst und ihres Prinzips, der Mimesis, begründet, richtet sich gegen das Wesen der letzteren mit folgendem Schlusse, dessen Unrichtigkeit Friedrich Vischer in seiner Aesthetik eben so kurz als schlagend nachgewiesen hat [3]). „Die Phantasie,“ so argumentirt er, „gibt

---

[2]) Platon: Staat X. p. 601. B. ff. Müller: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten I. S. 27 — 43. 90 — 99. II. S. 3. 24. 25. 285 — 286. Ruge: Platonische Aesthetik S. 184—186. 191—192.

[3]) Vischer: Aesthetik II. S. 359—360.

ein Abbild des Gegenſtandes; dieſer ſelbſt iſt ein Abbild der Idee des Gegenſtandes, wie ſie im göttlichen Verſtande wohnt.“ Nun nimmt er die objective Darſtellung des Phantaſiebildes durch die Kunſt (das Kunſtwerk) hinzu, und ſagt: dieſe ſei wieder ein Abbild des Phantaſiebildes. Folglich, ſchließt er, ſei das Kunſtwerk das Bild von dem Bilde eines Bildes. Laſſen wir das letzte Glied, das Kunſtwerk, weg, ſo iſt alſo das Phantaſiebild Bild des Bildes; es iſt zwar nicht, wie Platon ſagt, aus der dritten, aber doch immer nur aus der zweiten Hand. Allein gerade dieſe zweite Hand hebt ja die Mängel des Bildes erſter Hand, die Mängel des Naturſchönen auf, und kehrt zum göttlichen Urbilde zurück. Das Naturſchöne iſt die Mitte zwiſchen dieſem, dem göttlichen Urbilde, und ſeiner Herſtellung durch den Menſchengeiſt. Grade weil das zweite Bild Scheinbild iſt, tilgt es die Mängel des erſten Bildes (des naturſchönen Gegenſtandes), und nie ſteht Platon mit ſeiner Ideenlehre in gröberem Widerſpruch, als wenn er ſo den Schein verkennt.“

Durch dieſe ſeine falſche Auffaſſung des Begriffs der künſtleriſchen Mimeſis wird es nun zugleich erklärt, wie Platon dazu kommen mußte, die ganze Kunſt nur in ſo weit gelten zu laſſen, als ſie ſich in den Dienſt des ſittlichen Ideals zu begeben, und nur dieſes nachahmend auszudrücken und nachzubilden habe, wenn ſie in ſeinem Idealſtaate geduldet ſein wollte. Sobald ſie dies verſäume, ſei ſie für gefährlich und ſchädlich zu halten. So die Tragödie, weil ſie die Luſt zu Klage und Jammer im Menſchen nähre, die Komödie, weil ſie

das Gegentheil davon, den leichtsinnig spottenden Uebermuth in uns befördere. Die erstere statuirt er also höchstens, wenn sie, wie das specifisch-christliche Trauerspiel zwei Jahrtausende später unternahm, vollkommne sittliche Reinheit und übermenschliche Erhabenheit des Helden im Leiden aufzeige; die letztere, wenn sie sich darauf beschränke, in moralischer Tendenz das Unwürdige, Verkehrte und Lächerliche warnend und belehrend darzustellen.

Also Platon, der doktrinäre Idealist, der in allem Bestehenden nirgends das entsprechende Abbild der Idee zu finden vermochte, die er von Staat und Staatsleben, von Poesie und Kunst in sich trug. Dieser radikalste Idealist, den die Geschichte der Menschheit kennt, der im vollen Glauben von der Ueberzeugung ausging, daß es möglich sein müsse, vom Standpunkte des Idealismus aus die wirkliche Welt umzugestalten, scheute in seiner Kühnheit keine Konsequenz seiner Weltanschauung: nicht die Nothwendigkeit einer staatspolizeilichen Censur des Aesthetischen, nicht den Widerspruch seiner ganzen Zeit und seines Volks gegen den moralischen Rigorismus einer Anschauungsweise, durch welche nicht nur über eine ganze Welt unbefangener und harmloser Kunstgestaltung des Bildners und Malers, sondern auch über einen Phidias und Homer, über einen Aeschylos und Sophokles der Stab gebrochen wurde [4]). Aber niemals ist auch der abstrakte Idealismus in seiner um die Wirklichkeit des Lebens unbekümmerten Naivetät je wie-

[4]) Vergl. Stahr: Torso Th. I. S. 416—418 ff.

der ſo unſterblicher Lächerlichkeit überwieſen worden, als der große helleniſche Philoſoph und ſein radikaler Idealismus von der lebendigen Wirklichkeit und von der Kunſtgeſchichte ſeines Volks. Es iſt ein wunderbares Verhältniß, in welchem hier Theorie und Praxis der Aeſthetik geſchichtlich vor uns auftreten. Während Phidias und Polyklet ſo eben erſt ihrem Volke die unerreichten Ideale der plaſtiſchen Erhabenheit in ihren Götterbildern gegeben, Skopas und Praxiteles ihnen das Urbild der Schönheit in der ſchaumgebornen Göttin der Liebe und die höchſte Tragik des Menſchenſchickſals in der Gruppe der Niobe und ihrer Kinder vor die ſtaunenden Augen geſtellt, Aeſchylos und Sophokles den Hellenen die Muſterbilder tragiſcher Kunſt geſchaffen hatten — ſehen wir die Theorie bei Platon in den Kinderſchuhen einer Aeſthetik einhergehen, die von dem wahren Verſtändniſſe und der richtigen Würdigung dieſer Schöpfungen, um welche alle ſpäteren Jahrhunderte das Hellenenvolk beneidet haben, faſt noch weiter entfernt war, als wir von der Erreichung derſelben entfernt ſind!

Gegen dieſe Platoniſche Kunſtanſchauung, welche über die geſammte Kunſt ſeines Volks das Verdammungsurtheil ausſprach, und die Hellenen von den Schöpfungen ihrer großen Dichter und Künſtler hinweg und über dieſelben hinaus auf das „Kunſtwerk der Zukunft“ verwies, wie er es in ſich zu tragen wähnte, erhob ſich nun ſein großer Schüler Ariſtoteles, der wie überall in ſeinem Philoſophiren ſo auch in ſeiner Anſchauung der Kunſt ſtets das Ganze der lebendigen Wirklichkeit und des wahren Daſeins zur Grundlage machte. Indem er

den Grundirrthum Platons in deſſen Anſicht von der Natur und dem Weſen des Begriffs der Mimeſis nachwies, — eines Begriffs, den auch Er an die Spitze ſeiner Theorie ſtellte, — warf er alle von der Platoniſchen Aeſthetik gegen die Kunſt erhobenen Anklagen über den Haufen, und ſtellte zuerſt die Würde und den Werth der Kunſt für alle Zeiten feſt auf der Grundlage des philoſophiſchen Gedankens. Hatte Platon es der Kunſt vorgeworfen, daß ſie nur Mimeſis der Wirklichkeit, nur geiſtige „Nachahmung“ der wirklichen Dinge ſei: ſo führte Ariſtoteles dagegen aus, daß und warum die Kunſt grade deßhalb höher ſtehe als die Wirklichkeit. Hatte Jener die Tragödie eine Verderberin des ſittlichen Charakters genannt, weil ſie die Menſchen durch die Erregung der Luſt an Jammer und Leid verweichliche, ſo ſtellte Ariſtoteles dagegen der Tragödie vielmehr die große ſittliche Aufgabe, dieſe Empfindungen in der menſchlichen Bruſt zu läutern und auf ihr richtiges Maaß zurückzuführen, den Menſchen durch Einſicht in die wahren beſtimmenden Mächte ſeines Schickſals zu beruhigen und zu erheben. Hatte endlich Platon den ſchönen Schein gegen die Realität, das Kunſtwerk gegen die Wirklichkeit zurückgeſetzt, ſo ſprach dagegen Ariſtoteles die erhabene Wahrheit aus: daß die Dichtung gehaltvoller und philoſophiſch tiefer ſei als die Geſchichte, daß das ächte Kunſtwerk höher ſtehe als die Wirklichkeit, deren gereinigtes Bild es widerzuſpiegeln beſtimmt ſei.

Wie vieles uns auch von den Ariſtoteliſchen Schriften über Dichter und Dichtkunſt verloren gegangen ſein mag — und es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß wir

hier ſchwere Verluſte zu beklagen haben — die Polemik gegen Platon's feindſelige Angriffe auf die Kunſt und namentlich auf die Poeſie, dieſe Polemik, welche uns alte Schriftſteller bezeugen, iſt von dem großen Meiſter des Gedankens vollſtändig und mit einer perſönlichen Mäßigung geführt worden, wie ſie nur bei dem vollen Bewußtſein ſieghafter Ueberlegenheit und bei der Charaktergröße des Mannes möglich war, in welchem ein Alexander noch auf dem ſchwindelnden Gipfel ſeines Ruhmes ſeinen Lehrer und Bildner bewundernd verehrte. In dieſer ganzen Polemik iſt ſogar Platon's Name nie genannt, ſie iſt durchaus in reiner Sachlichkeit gehalten, ſo ſehr auch die paradoxale Ueberſchwenglichkeit in Platons Angriffen gegen Poeſie und Kunſt den Unwillen und Spott herausforderte. Wir werden übrigens in den folgenden Kapiteln dieſer Einleitung ſehen, daß der Kampf dieſer beiden ſo entgegengeſetzten Anſchauungsweiſen, der Kampf der peripatetiſchen Aeſthetik gegen die Platoniſche Anſicht über Kunſt und Poeſie, Jahrhunderte hindurch bis in die ſpäteſten römiſchen Zeiten fortgedauert hat.

Schon aus dem bisher Geſagten dürfte klar geworden ſein, in welchem Sinne von Ariſtoteles das Prinzip der Mimeſis, im Gegenſatze zu Platon, als Prinzip der Kunſt gefaßt worden iſt.

Ariſtoteles geht dabei auf den dem Menſchen vor allen lebenden Geſchöpfen vorzugsweiſe eigenen Trieb zur Mimeſis zurück, die er hier ganz wörtlich als Nachahmung verſteht, wenn er es im vierten Kapitel der Poetik ausſpricht: Dieſer dem Menſchen von der Natur eingepflanzte Trieb nachzuahmen, verbunden mit der

ihm eben so ursprünglich eigenen Freude an dem Produkte der Nachahmung, sei der natürliche Ursprung aller Poesie, und somit aller Kunst überhaupt. Ich habe in den Bemerkungen zu jener Stelle darauf hingewiesen, daß in dieser Ansicht von dem Triebe der Nachahmung im Menschen, und von dem ersten ursprünglichsten aber auch rohesten Kunstgenusse, welcher in der Vergleichung des Abbildes mit dem Urbilde, des „Nachgeahmten“ mit dem Gegenstande besteht, Aristoteles und Goethe übereinstimmen. Allein dies ist nur gleichsam die natürliche Grundlage, auf welcher der philosophische Begriff der Mimesis, der künstlerischen Nachahmung beruht, die nach Aristoteles das Gemeinsame aller schönen Künste ist, welche er sämmtlich als Mimeseis, als Nachahmungen auffaßt![5]) Der Ausdruck „Nachahmung“, der einzige, welcher dem griechischen Mimesis noch am nächsten kommt, erzeugt aber sogleich bei uns die falsche Vorstellung der Gebundenheit an das Objekt der Nachahmung, der Unfreiheit, der Abwesenheit des Selbstschöpferischen in dem nachahmenden Künstler. Aber wir haben leider kein Wort, das in so naiver Einfachheit, und so allgemein anerkannt und verständlich wie das griechische, die künstlerische Thätigkeit und das gemeinsame Wesen aller künstlerischen Hervorbringungen bezeichnete. Die Griechen hatten ohnehin, wenn sie die höchste aller Künste, die Poesie, als Mimesis, als Nachahmung faßten, stets das lebendige Theater im Auge, durch welches

[5]) Poet. c. I. Rhetor. I. 11.

ihnen, wie schon der Engländer Twinning [6]) richtig bemerkt hat, dieser Begriff der Kunst als Nachahmung sinnlich vor Augen gestellt und vermittelt wurde. Wir müssen uns also, wie in der Uebersetzung geschehen, mit mehreren Ausdrücken und abwechselnden Umschreibungen, wie nachahmend darstellen, nachbilden, bilden, nachahmend schaffen u. s. w. zu helfen suchen.

Denn um es kurz zu sagen, die Thätigkeit des Künstlers ist allerdings ein nachahmendes Bilden *insofern*, als sie überall ein Objectives, sei es nun ein sinnliches oder geistiges, voraussetzt, dessen Bild sie hervorbringen will. Bleiben wir zunächst bei der Poesie stehen, so sind es Menschen und menschliche Empfindungen, welche dieses Objective ausmachen. Aber auch die eigentlich bildenden Künste, Plastik und Malerei, haben es mit einem sei es in der Natur oder in der Vorstellung Gegebenen zu thun, wie die Musik es mit objectiven Empfindungen zu thun hat, denen sie sinnlichen Ausdruck zu geben (d. h. antik gesprochen, die sie „nachzuahmen“) strebt. Wir haben gesehen, durch welchen logischen Irrthum Platon dahinkam, das so von dem Künstler, dem „Nachahmer“ (μιμητής) hervorgebrachte Bild als das Bild des Bildes von einem Bilde anzusehen, und das Werk des Künstlers damit zugleich tief unter das reale Vorbild, ja das Kunstwerk unter das Produkt des gemeinen Handwerkers zu setzen. Diese Verirrung Platons aufgedeckt und gezeigt zu haben, daß das Kunstwerk vielmehr über der Realität stehe, daß

[6]) In Buhle's Uebers. d. Arist. Poetik S. 236—241.

durch die künſtleriſche Thätigkeit die Realität gereinigt und geiſtig verklärt werde, iſt Ariſtoteles' unſterbliches Verdienſt. Denn dieſes nachahmende Bilden des Künſtlers iſt zugleich ein freies Schaffen, ſein Nachſchaffen ein veredelndes Umſchaffen, und der Dichter iſt zum Beiſpiel ſelbſt da frei ſchöpferiſch und muß es ſein, wo ſeine Dichtung ein objectiv gegebenes, ein hiſtoriſch Beſtimmtes behandelt. Er muß es ſein, weil die Mimeſis, die Thätigkeit deren Produkt und Ausdruck das Kunſtwerk iſt, eben eine geiſtige iſt, die es zu thun hat mit der Darſtellung des Ewigen, Weſentlichen und Nothwendigen, gegenüber der mit den Schlaken der Zufälligkeit und Unweſentlichkeit behafteten Realität des Natur-Objekts. Dieſe höhere Wahrheit des künſtleriſchen Scheins, dieſe ideale Wahrheit des Kunſtzwecks hatte der geiſtreiche Sophiſt Gorgias im Auge, als er nach der Manier ſeiner Zeit ſein Urtheil über die Tragödie in den Ausſpruch poinkirte: „ſie ſei freilich eine Täuſchung (ἀπάτη), ein Schein, aber ein ſolcher, der denjenigen, welchem er gelinge, über den ſtelle, dem er nicht gelinge, und bei dem der Getäuſchte weiſer (σοφώτερος) und gebildeter erſcheine als der nicht Getäuſchte“ [7]).

Die höchſte Stufe dieſer Thätigkeit des Geiſtes, welche Ariſtoteles als das künſtleriſche Nachahmen (μιμεῖσθαι) bezeichnet, iſt die des tragiſchen Dichters und das höchſte Kunſtwerk ebendeßhalb die Tragödie. Denn der tragiſche Dichter ſchildert das Leben ſelbſt in ſeiner höchſten Steigerung, ſeine Dichtung iſt Mimeſis,

---

[7]) Plutarch de gloria Athen. c. 8.

d. h. künſtleriſche Darſtellung des handelnden Lebens und ſeiner Folgen, Darſtellung einer ernſten bedeutungsvollen Handlung, welche ihr Ziel in ſich ſelber hat (πρᾶξις τελεία). „Das Leben aber iſt,“ wie Ariſtoteles einmal ſagt, „ſelbſt Handlung.“ Auch der tragiſche Dichter hat alſo ein Objectives, das er „nachahmt“, das Leben. Aber dies Nachahmen iſt kein Kopiren im Sinne des deutſchen Ausdrucks; und die ganze Poetik des Ariſtoteles iſt in ihrem weſentlichſten Beſtandtheile, in der Lehre von der Tragödie, nichts anderes als der erklärende Nachweis der freien ſchöpferiſchen Thätigkeit des Dichters und der Erhabenheit ſeines Werks über der Realität des objectiv Gegebenen. — Dieſer Nachweis, der ſich in den berühmten Worten, welche das Verhältniß von Poeſie und Geſchichte zu einander ausſprechen, zu epigrammatiſcher Schärfe zuſpitzt, gibt ſich eben ſo klar in dem Satze kund: daß der epiſche Dichter nur in der Darſtellung des Objectiven, niemals aber *da* „Nachahmer“ ſei, wo er in eigener Perſon ſpreche, und *ſeine* Gedanken, *ſeine* Gefühle aus ſich herausſtelle.

So gefaßt, erſcheint der ganze Streit über eine von Ariſtoteles gepredigte Lehre von der direkten „*Naturnachahmung*“ in der Kunſt vollſtändig als ein müſſiger. Denn nichts kann thörichter und lächerlicher ſein, als wenn der Naturalismus und Realismus in der Kunſt es ſich beikommen laſſen, ſich auf die Autorität des großen alten Denkers zu berufen, der wie kein anderer die ſchöpferiſche Freiheit des Geiſtes und die ideale

---

8) ὁ δὲ βίος πρᾶξίς ἐστιν.

Erhabenheit des Kunſtwerks über die Realität, der künſtleriſchen Wahrheit über die materiell äußerliche Wahrheit, die Erhabenheit endlich des von dem kunſtbegabten Menſchengeiſte erſchaffenen ſchönen Scheins über die objective Realität des Naturſchönen für alle Zeiten feſtgeſtellt hat. —

Drittes Kapitel.

Ariſtoteles' Lehre von der Wirkung der Tragödie.

I.

Ariſtoteles und Platon.

Die Ariſtoteliſche Lehre von der Wirkung der Tragödie, oder wie Er ſelbſt ſich ausdrückt, von der abſchließlich durch die Tragödie bewirkten Katharſis der Pathemata des Mitleids und der Furcht in den Hörern und Zuſchauern, iſt weſentlich eine Polemik, ein Proteſt gegen die Platoniſche Auffaſſung der Tragödie, wie denn die ganze Ariſtoteliſche Poetik als eine ſolche Polemik des Philoſophen gegen ſeinen großen Lehrmeiſter angeſehen werden muß, und allen Andeutungen nach auch von den Zeitgenoſſen und von dem ſpäteren Alterthume angeſehen worden iſt.

Platon hatte in ſeinem abſtrakt ſittlichen Radikalismus, vor welchem ſelbſt ein Aeſchylos und Sophokles,

geschweige denn ein Euripides, nicht bestehen konnten, als ein ächter Fanatiker der Idee, die gesammte dramatische Poesie, die Komödie nicht minder wie die Tragödie, aus seinem Idealstaate verbannt. Er stand mit dieser seiner Feindschaft gegen Dramen und Theater genau auf dem Standpunkte des zelotischen Puritanismus und des gegen beide eifernden Christenthums der Götze und Consorten. Wenn man die Hauptstelle seiner Polemik gegen das Drama und die Tragödie im zehnten Buche vom Staate [1]) genau betrachtet, so läuft die Begründung seines verwerfenden Urtheils auf folgende Sätze hinaus. „Die Tragödie, weit entfernt den Menschen sittlich zu bilden und zu kräftigen, demoralisirt ihn vielmehr; denn während es darauf ankommt, ihn gegen Leiden und Leidenschaften zu stählen und tapfer zu machen, verweichlicht sie ihn, indem sie die Empfindung des Mitleids (τὸ ἐλεεινόν) mit dem allgemeinen Menschenlooſe in ihm nährt und großzieht, und nicht nur dieſer, sondern allen andern Leidenschaften Thor und Thür öffnet. Der Zuhörer und Zuschauer der Tragödie und der Komödie leidet Schaden an seiner Seele, und selbst der Beste kann sich ihres schädlichen Einflusses kaum erwehren. Denn was wir im Leben nur mit Mühe in uns zügeln, die Neigung zu unmäßigem Schmerz- und Trauergefühl (ἔλεον) auf der einen, und die Neigung zu leichtsinniger Verlachung menschlicher Dinge (τὸ γελοῖον) auf der andern Seite, das erhält dort durch die Tragödie, hier durch die Komödie, Nahrung und Förderung. Wir

[1]) Rep. X. p. 604—607.

überlaſſen uns dem ſchrankenloſen Mitgefühl mit dem Leidenden um ſo mehr, da wir uns ſagen, daß es ja fremde Zuſtände und Leiden ſind, an denen wir Theil nehmen, und da die Leidenden als gute und unſerer Theilnahme würdige Menſchen vom Dichter dargeſtellt werden. Aber die fremden Zuſtände haben Einfluß auf den eignen Zuſtand des Menſchen, und die Luſt an Leid und Klage, die er bei jenen in ſich aufgenährt hat, wird er bei den eignen Leiden gleichfalls nicht mehr zu zügeln vermögen.“

Zum Schluſſe dieſes ſeines Verwerfungsurtheils, mit dem er gegen die geſammte öffentliche Meinung ſeines Volks und ſeiner Zeit in der ſchneidendſten Oppoſition zu ſtehen ſich bewußt war, fordert nun Platon, dem doch einigermaßen bei ſeiner Gottähnlichkeit bange zu werden ſcheint, die Freunde dieſer Poeſie auf, dieſelbe gegen ſeine Angriffe mit philoſophiſchen Gründen zu vertheidigen, und „nicht nur den Genuß, den ſie gewähre, ſondern auch ihre Heilſamkeit für das ſtaatliche Gemeinweſen, ihren Nutzen und ihre verſittlichende Einwirkung auf das Leben der Menſchen nachzuweiſen“ [2]).

Unter denen, welche den ſo hingeworfenen Fehdehandſchuh aufnahmen — und es müſſen derſelben im Alterthume Viele und ſehr leidenſchaftliche geweſen ſein, wie eine von Bernays angeführte Stelle aus Proklos' Vorleſungen über Platons Politeia andeutet [3]), ſteht

[2]) Rep. X. p. 607. D.

[3]) Bernays Ariſtoteles Lehre von der Wirkung der Tragödie S. 165.

nun Ariſtoteles in ſeiner Poetik oben an. Und zwar bezeugt derſelbe Proklos ausdrücklich, daß der Nachweis der *verſittlichenden Wirkung des Dramas und der Tragödie* der Hauptpunkt in dem Kampfe gegen Platons ungerechte Verwerfung geweſen ſei. Dieſer Ausgangspunkt (ἀφορμή, wie ihn Proklos nennt) enthält aber zugleich den Zielpunkt des äſthetiſchen Philoſophirens bei Ariſtoteles, den höchſten Geſichtspunkt, aus welchem er in der Politik die Muſik, wie ſchließlich in der Poetik die Tragödie betrachtet hat, — denn für die Komödie fehlt uns in der heutigen verſtümmelt erhaltenen Poetik des Philoſophen dieſer Nachweis. Jener Ausgangs- und Zielpunkt aber iſt *die παιδεία, die ſittliche und geiſtige Kultur des Menſchen überhaupt, die Veredlung des ganzen Menſchen*[4]).

Aus dieſem in ſich nothwendigen und obenein vom Alterthum ausdrücklich bezeugten Zuſammenhange der Ariſtoteliſchen und der Platoniſchen Lehre von der Wirkung der Tragödie geht nun zunächſt unwiderſprechlich hervor, daß und in welcher Weiſe die Ariſtoteliſche Auffaſſung der Tragödie der Platoniſchen entgegentrat, nämlich als diametraler Gegenſatz. Platon hatte den Haupthebel und das Hauptmittel der tragiſchen Dichtung, das ἔλεος und ἐλεεινόν, das Mitleid und Mitleidswerthe, als Grund der verderblichen demoraliſirenden Wirkung auf den Zuſchauer und Zuhörer bezeichnet. Es war alſo die Aufgabe

---

[4]) Vergl. Ariſtoteles und die Wirkung der Tragödie von Adolf Stahr (Berlin 1859) S. 38.

des Aristoteles, den Nachweis zu führen, daß gerade dieses Element der Tragödie, zu dem er noch das ihm zunächst verwandte des φόβος und des φοβερόν, der Furcht und des Furchtbaren, gesellte, dasjenige sei, mittelst dessen die Tragödie, wenn der Dichter es richtig anwende, ihre versittlichende und läuternde Wirkung auf den Menschen übe. Dieser Nachweis aber ist die Aristotelische Lehre von der Katharsis der Pathemata, von der Reinigung der Leidempfindungen und der Leideindrücke des Mitleids und der Furcht in den Gemüthern der Zuschauer und Zuhörer der Tragödie, d. h. der wahren und ächten, ihrem Begriffe entsprechenden Tragödie, wie ihn Aristoteles eben in der Poetik festgestellt und ausgeführt hat.

Man hat neuerdings unternommen, an dieser Auffassungsweise des historisch begründeten Sachverhältnisses zu rütteln und dem Aristoteles eine Erklärung seiner Katharsis unterzuschieben, nach welcher er als Wirkung der Tragödie nichts weniger als eine sittliche Läuterung, eine erziehende und bildende Kraft (παιδεία), sondern lediglich und allein nur eine durch Erregung von Mitleid und Furcht bewirkte erleichternde Auslassung und gleichsam therapeutische Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffektionen aufgestellt haben sollte [5]). Wir können indessen von einem direkten Ein-

---

[5]) Jacob Bernays: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles von der Wirkung der Tragödie (1858). — Vor Bernays hatte schon Egger in seiner Schrift: Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs (Paris 1849) S. 188 und S. 195 dieselbe Ansicht ausgesprochen.

gehen auf dieſe mit großem Scharfſinne verfochtene Paradoxie um ſo mehr abſehen, da eine Widerlegung derſelben in einer eigenen Schrift von uns gegeben worden iſt [6]).

II.

Die kathartiſche Wirkung der Muſik iſt eine ſittliche.

Ariſtoteles ſelbſt hat ſeine Lehre von der Katharſis der tragiſchen Pathemata [7]), d. h. der leidvollen Eindrücke des Mitleids und der Furcht, welche wir durch die Tragödie empfangen, an ſeine Lehre von der kathar-

---

[6]) Ariſtoteles und die Wirkung der Tragödie von Adolf Stahr (Berlin 1859). — Ganz neuerdings hat auch der gelehrte und ſcharfſinnige Kenner des Ariſtoteles Leonhard Spengel in einer beſondern Schrift (Ueber die *Κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Ein Beitrag zur Poetik des Ariſtoteles. München 1859) ſich mit ſchlagenden Gründen gegen Bernays erklärt.

[7]) Der Ausdruck *παθήματα* hat viel Verwirrung hervorgebracht. Man hat ihn als gleichbedeutend mit dem Abſtraktum *πάθη* (Affekte) genommen, und es iſt nicht zu läugnen, daß hier und da bei Ariſtoteles, wiewohl ſelten, *πάθημα* für *πάθος* ſteht. Aber hier in einer Definition, wo jedes Wort auf die Wagſchale gelegt werden muß, iſt die urſprüngliche Bedeutung nothwendig gefordert, die nämlich, nach welcher die abgeleiteten Wörter auf *μα* ſich von der Grundform ſo unterſcheiden, daß dieſe das Allgemeine und Abſtrakte, jene das Beſondere und Concrete bezeichnen. So iſt *πάθος* der Affekt im Allgemeinen, *πάθημα* der einzelne Eindruck, der, wie z. B. hier in der Definition, die Darſtellung des Mitleidswerthen und Furchtbaren (*ἐλεινῶν καὶ φοβερῶν*) macht. Näheres ſ. in meiner Schrift: Ariſtoteles und die Wirkung der Tragödie S. 31—32. Vergl. Politic. I. c. 2. §. 13.

tiſchen Wirkung der Muſik angeknüpft, deren er im achten Buche ſeiner Politik erwähnt, und zwar mit dem Zuſatze erwähnt, „daß er über das, was er unter Katharſis verſtehe, deutlicher und ausführlicher in der Poetik zu handeln gedenke.“ Aus dieſem Zuſatze geht nun zwar unwiderſprechlich hervor, daß Ariſtoteles ſelbſt die in der Politik gegebenen Andeutungen nicht für ausreichend erachtete, um den Begriff deſſen, was er mit Katharſis bezeichnete, in ſeinem vollen Umfange zu verſtehen. Aber dennoch iſt es wichtig, ſeine Lehre von der Wirkung der Muſik, wie er ſie in der Politik entwickelt, im Zuſammenhange zu betrachten, weil aus dieſer Betrachtung eben ſo klar hervorgeht, daß auch die kathartiſche Wirkung, welche Ariſtoteles der Muſik (d. h. einer gewiſſen Art von Muſik, nicht aller Muſik überhaupt) beilegt, als eine ſittlich bildende und veredelnde, alſo eine läuternde und reinigende gedacht iſt. Hier hat nun L. Spengel in ſeiner zuvor angeführten Abhandlung [8]) zunächſt unwiderleglich nachgewieſen, daß die Katharſis (κάθαρσις) als kein für ſich beſtehender beſonderer Zweck der Muſik, ſondern als eng verbunden mit dem Zwecke der Bildung (der παιδεία) von Ariſtoteles gefaßt iſt, daß beide Begriffe ſich gegenſeitig erläutern und ergänzen. Derſelbe Gelehrte hat ferner den Nachweis geführt, daß der Ausdruck „Katharſis“ (κάθαρσις) ſchon vor Ariſtoteles nicht bloß auf dem Gebiete der Religion und der Medizin — dort als religiöſe weihende Reinigung, hier als Ableitung und Aus-

[8]) Spengel l. c. S. 15—17 ff. S. 24.

ſcheidung des überflüſſigen oder ſchädlichen Stoffes aus dem Organismus — ſondern auch als philoſophiſcher Terminus in Gebrauch war, und in letzterer Beziehung eine ſittliche Läuterung, ein Beſſerwerden des Menſchen, ein Fortſchreiten zur Tugend im antiken Sinne der Tugend und Tüchtigkeit (ἀρετή) bedeutete [9]). Wenn nun Ariſtoteles in der Politik diejenige Katharſis, welche leicht hingeriſſene und erregbare Gemüther durch gewiſſe Liederweiſen erfahren, und überhaupt die angenehme Erleichterung, welche allen Menſchen mehr oder weniger durch eine gewiſſe Art von Muſik zu Theil wird, vergleichungsweiſe [10]) eine Kur nennt, ſo iſt dies Gleichniß eben kein anderes als dasjenige, welches Goethe anwendete, wenn er ſeine Wertherdichtung, wie überhaupt faſt alle ſeine Dichtungen, als Herſtellungs- und Erleichterungsmittel, als ſittliche „Hausmittel“, bezeichnete [11]). In dieſer Herſtellung aus einem krankhaften und getrübten Seelenzuſtande zu derjenigen geiſtigen Geſundheit, deren der Menſch zur Ausübung der Werke der Tugend unumgänglich bedarf, beſteht nach Ariſtoteles die hauptſächliche erziehende und bildende Kraft der Muſik. Die Muſik kann und ſoll nach Ariſtoteles beſſernd und bildend auf Geiſt und Gemüth einwirken, und ſie iſt eben dadurch ein ſo wichtiges

---

[9]) L. Spengel a. a. O. S. 17—18.

[10]) Spengel S. 20 hat gezeigt, daß in den Worten (Arist. Polit. VIII. 7, 5): ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας [καὶ] καθάρσεως das καὶ geſtrichen werden muß.

[11]) Goethe Werke Th. 26, S. 227.

Bildungs- und Erziehungsmittel, weil ſie ergreifender und lebendiger als die bildende Kunſt naturähnliche Darſtellungen der Affekte und der geiſtigen und ſittlichen Tüchtigkeitseigenſchaften (der πάθη und der ἀρεταί) zu geben vermag, und weil es nur der richtigen Gewöhnung bedarf, um durch ſie den Menſchen in ſeinem Innerſten zu ergreifen und zu wecken [12]). Auf dieſe frühe Gewöhnung des Menſchen an die richtige Beurtheilung und Handhabung aller Affekte: Freude, Liebe, Haß, Mitleid, Trauer u. ſ. f. legt daher Ariſtoteles einen Hauptnachdruck in ſeiner muſikaliſchen Erziehungslehre. Der Menſch ſoll lernen, in ſeinem Empfinden über das Gute und Böſe richtig zu unterſcheiden; er ſoll ſich gewöhnen, an ſittlich guten Geſinnungsarten (ἐπιεικέσιν ἤθεσιν) und an ihren entſprechenden ſittlich ſchönen Handlungen ſeine Freude zu haben, weil er ſie dann, da die Tugend nicht im Wiſſen, ſondern im Handeln beſteht, auch ſelbſt im Leben ausüben wird. Denn die Gewohnheit, im ideellen Gebiete der Kunſt nur an dem Ausdrucke des Guten, Edlen und Schönen ſeine Freude zu haben, iſt die unmittelbare Vorſtufe zu einem ähnlichen Verhalten in der Wirklichkeit.

Dies iſt die klare und einfache Anſicht des Ariſtoteles von der muſikaliſchen Katharſis, d. h. von der verſittlichenden Kraft und Wirkung, welche der richtig angewandten Muſik innewohnt [13]). Die durch die Muſik

---

[12]) Spengel a. a. O. S. 23.

[13]) Ausführlicher behandelt iſt dieſer Gegenſtand in dem Kapitel „Ariſtoteles über die Muſik als Bildungs- und Erziehungsmittel“,

gesprochene Wirkung der Tragödie genügend zu erklären. Daß Aristoteles aber in seiner Politik die Ausführung dessen, „was er unter Katharsis verstehe“, auf die Poetik versparte, hatte seinen guten Grund. Denn eben in der Poesie, und zwar in der Tragödie, welche in der Darstellung des Mitleidwürdigen und Furchtbaren (der ἐλεεινά und φοβερά) sich nicht wie die Musik des unbestimmten Tons, sondern des deutlichen Worts bedient, und so nicht blos zum Herzen und Gemüth, sondern auch zum Verstande und Geiste spricht, mußte die kathartische, d. h. die versittlichende Wirkung, die Aristoteles schon der Musik zuschreibt, in ihrer höchsten Potenz [16]), und in voller Klarheit zur Erscheinung kommen, weil hier die bewußte Einsicht an die Stelle des Gefühls, das begreifende Verständniß der Abbilder des Geistigen, an die Stelle der bloßen Gewöhnung an das Sittliche und Harmonische tritt. Die Tragödie die den Menschen, den Zuhörer, dem allgemeinen Menschengeschicke gegenüberstellt, wie es sich in der verhängnißvollen Verkettung von der Schuld und ihren Folgen, von Fehl und Strafe geltend macht, die Tragödie die es mit den sittlichen Mächten des Lebens zu thun hat, sie kann nicht, — am wenigsten im antiken Sinne, — abstrahiren von der sittlichen Wirkung auf den Zuschauer und Zuhörer, kann es um so weniger, als das ganze Alterthum überwiegend den Dichter als Lehrer der Sittlichkeit angesehen hat. Schon in dieser unwidersprechlichen Thatsache [17]) ist,

---

[16]) Vergl. Spengel a. a. O. S. 26.

[17]) Vergl. Stahr: Aristoteles und die Wirkung der Tragödie

abgesehen von allen andern zwingenden Gründen, die Auffassung der tragischen Katharsis, der Wirkung der Tragödie als einer *sittlichen* gegeben, zumal da Aristoteles in der Poetik als ein *Vertheidiger* der Tragödie gegen Platon auftritt. Für jene Thatsache selbst, für die Ansicht des Alterthums von dem Berufe des wahren Dichters, ein Lehrer und Bildner seines Volks zur Sittlichkeit zu sein, genügt es, auf die Ausführungen zu verweisen, welche in den zuvor angeführten Schriften gegeben sind. Hier will ich nur noch ein dort übergangnes Zeugniß eines alten Schriftstellers nachtragen, das um so mehr in's Gewicht fällt, als es ein Peripatetiker der späteren Zeit ist, welcher den alten Kampf zwischen den Platonikern und Aristotelikern wieder aufnimmt. Der griechische Geograph Strabon, lebend unter Augustus, kritisirt in dem ersten Buche seines großen geographischen Werks einen Ausspruch seines Vorgängers Eratosthenes, den er freilich als Philosophen sehr niedrig stellt, indem er ihn „ein Mittelding nennt zwischen einem, der philosophiren möchte, und einem, der es doch nicht wage, sich dieser Beschäftigung ganz hinzugeben“ [18]). Eratosthenes hatte den Ausspruch gethan: „alle Dichtung habe nur Gemüthsergötzung, nicht geistige Bildung zum Zwecke.“ Strabon bestreitet dies zunächst durch die Autorität der allgemeinen Ansicht seiner Nation. „Im Gegentheil,“ sagt er, „nennen die Alten und alle

S. 56—60. Spengel a. a. O. S. 46—49. Boeckh: Sophokles Antigone S. 261.

[18]) Strabo I. c. 2. §. 2. Vgl. I. 1. §. 11.

Einſichtsvollen, welche gründlich über die Dichtkunſt geſprochen haben, die Poeſie eine Art Vorſchule der Philoſophie, die uns vom Knabenalter an in das Leben einführe, und uns unter Ergötzung Sitten, Gefühle und Handlungen lehre. Daher unterrichte man auch in den helleniſchen Städten die Jugend zunächſt in der Dichtkunſt, ſicher nicht einer bloßen Ergötzung, ſondern der daraus hervorgehenden Bildung zur Weisheit und Einſicht wegen, da ja — fährt er fort, — ſelbſt die Lehrer der Muſik, welche die Jugend im Singen und in der Inſtrumentalmuſik unterrichten, ſich daſſelbe Verdienſt zuſprechen, denn ſie behaupten Erzieher und Veredler der Sitten zu ſein.“ Freilich ſei es Uebertreibung, wenn manche Leute im Homer alle Wiſſenſchaft und Kunſt enthalten glaubten, aber es ſei eben Uebertreibung eines an ſich Richtigen [19]).

So finden wir alſo bei Strabon, der die Ariſtoteliſche Philoſophie ſtudirt hatte, den alten Streit über Werth und Würde der Poeſie und ihrer Wirkung erneut, der zu Platons und Ariſtoteles' Zeit die Geiſter ſo lebhaft beſchäftigt hatte. Eratoſthenes vertritt die Platoniſche Anſicht in ihrer ganzen einſeitigen Strenge. Strabon dagegen ſteht ganz auf Ariſtoteliſchem Standpunkte. Ihm iſt die Poeſie „diejenige Kunſt, welche das Leben durch Rede nachbildet“. Dies könne aber nur derjenige leiſten, der das Leben in allen ſeinen Tiefen kenne; und damit erhebt ſich der alte wackre Rationaliſt zu der erhabenen Wahrheit der Anſicht: daß

[19]) Strabo a. a. O. §. 11.

im Dichter die edelste geistige und sittliche Bildung des Menschen die Voraussetzung der Trefflichkeit des wahren und ächten Dichters sei. Dieser ganze Satz, der wie die vorherigen, den innersten Kern Aristotelischer Lehre ausspricht, lautet in der schlichten Ausdrucksweise des Alten: „diese Kunst, das Leben durch Rede nachzubilden, wie könnte sie ausüben ein des Lebens Unkundiger und Unverständiger? Denn die Trefflichkeit des Dichters beurtheilen wir nicht wie etwa die der Zimmerleute [20]) oder Erzarbeiter; — diese hängt freilich nicht mit Schönheit und Würde zusammen; dagegen die Trefflichkeit des Dichters ist innig verbunden mit der des Menschen, und es ist nicht möglich, daß der ein guter Dichter werde, der nicht schon vorher ein guter Mensch war!“

IV.

Das Wesen der tragischen Katharsis.

Ueber die sittliche Wirkung der Musik, welche Aristoteles mit dem Ausdrucke Katharsis bezeichnet, sind wir durch die Aufschlüsse, welche der Philosoph über das Wie? derselben in seiner Politik gegeben hat, vollkommen im Klaren. Die Musik, richtig angewendet, bildet nach seiner Ansicht Geist und Herz der Jugend durch Gewöhnung an das Harmonische, Geordnete,

---

[20]) Dies geht direkt gegen Platon, der (Philebus 56 u. 62) die Musik der Zimmerkunst entgegenstellt und sie zu den unvollkommenen Künsten rechnet.

Maaßvolle, während ſie den Leidenſchaften des gereifteren Alters befreiende Erleichterung ſchafft von der Uebermacht des leidenſchaftlichen Empfindens, und ſo das geſtörte Gleichmaaß der Seele wieder herſtellt.

Dagegen über das Wie? der ſittlichen Wirkung, welche Ariſtoteles die Katharſis der Pathemata von Mitleid und Furcht in der Tragödie nennt, fehlt uns nach der allgemeinen Anſicht die Erklärung, fehlt jedenfalls eine direkt ausgeſprochene Erklärung des Philoſophen. Wir wiſſen nur ſo viel: daß dieſe Katharſis dieſe Wirkung der Tragödie durch die von ihr in Bewegung geſetzten Hebel des Mitleids und der Furcht eine ſittliche, daß ſie nicht, wie Platon behauptet hatte, eine die Seele des Zuhörers verweichlichende, demoraliſirende, ſondern eine kräftigende, erhebende ſein ſoll; daß die Empfindungen des Mitleids und der Furcht, welche der tragiſche Dichter durch ſeine Dichtung im Zuſchauer hervorruft, oder, um ganz genau zu reden, die ſchmerzvollen Eindrücke (Pathemata), welche die Zuſchauer und Zuhörer, oder auch ſelbſt ſchon die Leſer durch die Tragödie empfangen, ſchließlich durch die Dichtung ſelbſt gereinigt und geläutert werden, und daß dieſe Reinigung zum Weſen der wahren und ächten Tragödie gehört, um deren Begriff es ſich handelt.

Das Kapitel der Poetik, in welchem Ariſtoteles ſich über die Katharſis ausführlich ausgeſprochen hat, fehlt uns, und mit ihm, wie es ſcheint, der Schlüſſel, welcher uns das Verſtändniß dieſes Theils der Definition zu vollkommner Klarheit erſchließen könnte. Indeſſen findet ſich doch in den erhaltenen Kapiteln über die Tragödie

noch Material genug, um uns für die Erklärung der Katharsis einen Nachschlüssel zu machen [21]).

Sehen wir uns zunächst die Worte der Definition der Tragödie im sechsten Kapitel genauer an, so finden wir in den Worten „durch Mitleid und Furcht“ die wesentliche Inhaltsbestimmung der Tragödie ausgedrückt; denn die Worte „die nachahmende Darstellung, welche Tragödie heißt — vollbringt durch Mitleid und Furcht die Katharsis der Pathemata dieser Art“ können nichts anders bedeuten und bedeuten in der That nichts anders als: Mitleid und Furcht sind die nothwendigen Elemente der tragischen Handlung, sind die Hebel, welche der Dichter durch seine Darstellung in Bewegung setzen muß, um die spezifische Wirkung, welche die Tragödie abschließlich ausübt, hervorzubringen. Welches Gewicht Aristoteles auf diese Fundamentalbestimmung der Tragödie legt, sieht man deutlich aus dem Umstande, daß er wiederholt auf dieselbe zurückkommt, und sie mehr als einmal den Dichtern einschärft. Gleich im neunten Kapitel [22]) heißt es: die tragische Dichtung hat es nicht nur mit einer Handlung zu thun, welche in sich abgeschlossen ist, sondern mit dem, was furchtbar und mitleidswerth ist; das heißt, wie er im eilften Kapitel [23]) mit ausdrücklicher Verweisung auf seine Definition erklärend sagt: „diejenigen Handlungen, deren nachahmende Dar-

---

[21]) Aristoteles und die Wirkung der Tragödie von Ad. Stahr, Kap. VII. S. 42—55.

[22]) Poet. IX. 11. Ritter.

[23]) Poet. XI. 4. Ritt.

ſtellung nach unſerer Definition die Tragödie iſt, ſind ſolche, welche Mitleid und Furcht (im Zuſchauer und Zuhörer) hervorrufen.

Näher rückt der Philoſoph der Erklärung unſeres Gegenſtandes im dreizehnten Kapitel, wo er ſagt, daß er jetzt die Frage behandeln wolle, „auf welchem Wege“ die Wirkung der Tragödie, oder wie er ſelbſt ſich ausdrückt, „das Werk, welches die Tragödie zu leiſten habe, erreicht werde“ [24]). Hier oder nirgends muß alſo der Schlüſſel ſein zu der Katharſis, zu der Läuterung und Reinigung der Pathemata von Mitleid und Furcht, von welcher Ariſtoteles in der Definition uns geſagt hat, daß die Tragödie ſie abſchließlich vollbringe. Denn was ein Ding vollbringt, was es zu Stande bringt, das iſt eben ſein ἔργον, ſein Werk, ſeine eigenthümliche Leiſtung und Verrichtung, ſeine Aufgabe, die es zu erfüllen hat. Als ſolche zu erfüllende Aufgabe bezeichnet aber Ariſtoteles in ſeiner Definition die Katharſis der Pathemata, die Reinigung der durch die Tragödie, durch die Kunſt des Dichters in dem Hörer wachgerufenen leidvollen Empfindungen von Mitleid und Furcht.

Was lehrt nun Ariſtoteles über die Mittel und Wege (über das πόθεν), durch welche dieſe der Tragödie eigenthümliche Leiſtung bewirkt werden kann?

„Wir haben gezeigt,“ ſagt er, „daß die Verknüpfung der Thatſachen, die Syntheſis, die Kompoſition der Handlung in der äſthetiſch vollendetſten Tragödie nicht

---

[24]) Poet. XIII. init. πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον.

einfach, ſondern verwickelt ſein muß, ſo wie daß die Tragödie Darſtellung furchtbarer und mitleiderregender Vorfälle iſt, denn (zum drittenmale ſchärft der Philoſoph dies ein), denn dies iſt das Eigenthümliche dieſer Kunſtgattung. Aus dieſen beiden Beſtimmungen ergibt ſich nun zunächſt, daß in der Tragödie weder abſolut tugendhafte Männer [25]), aus Glück in Unglück gerathend, vorgeſtellt werden dürfen, — denn das iſt weder Furcht noch Mitleid zu erwecken geeignet, ſondern bloß gräßlich — noch Nichtswürdige aus Unglück in Glück, denn das iſt das Alleruntragiſchſte. Ein ſolcher Fall hat nämlich gar nichts von dem, was ein tragiſcher Fall haben ſoll, denn er erregt weder unſere allgemeinmenſchliche Theilnahme, noch unſer Mitleid, noch unſre Furcht. Drittens darf auch nicht der abſolut Schlechte aus Glück in Unglück gerathen; denn eine ſolche Kompoſition kann zwar wohl möglicherweiſe unſre allgemeinmenſchliche Theilnahme in Anſpruch nehmen, aber weder Mitleid noch Furcht in uns erwecken. Denn unſer Mitleid gilt dem, der ſein Unglück nicht voll verdient, während unſre Furcht einen Gegenſtand verlangt, der unſresgleichen iſt; darum iſt ein ſolcher Ausgang in der Tragödie weder unſer Mitleid noch unſre Furcht zu erwecken geeignet. Es bleibt alſo nur noch als tragiſcher Held ein ſolcher übrig, der zwiſchen jenen beiden (d. i. zwiſchen dem durchaus Tugendhaften und dem durchaus Schlechten, zwiſchen Engel und Teufel, wie wir ſagen würden) in der

[25]) Dies geht gegen Platon. S. unten.

Mitte ſteht. Ein ſolcher aber iſt derjenige, der, während er einerſeits weder durch Tugend und Gerechtigkeit über der Menſchheit ſteht, doch andrerſeits auch wieder nicht durch Schlechtigkeit und Verruchtheit aus Glück in Unglück geräth, ſondern durch irgend einen Fehltritt; und zwar Einer von denen, die in großem Anſehen und Glücke ſich befinden, wie Oedipus und Thyeſtes und andere hervorragende Männer ſolcher vornehmen Geſchlechter.“ Ueber den „Fehltritt“ (ἁμαρτία, d. i. die tragiſche Schuld), der das Schickſal des Helden herbeiführe, bemerkt Ariſtoteles dann weiterhin, daß derſelbe jedenfalls nicht unbedeutend ſein dürfe, daß er vielmehr weſentlich in's Gewicht fallen [26]), daß aber der tragiſche Held ſelbſt doch in der Stufenleiter zwiſchen ausgezeichneter Vortrefflichkeit und überwiegender Schlechtigkeit „eher höher als niedriger ſtehen müſſe“.

„Dieſe Art der Tragödie alſo,“ fährt Ariſtoteles fort, „deren Kompoſition ich ſo eben beſchrieben habe, iſt, mit dem Maaßſtabe des Begriffs der Kunſt gemeſſen, die ſchönſte.“ Er meint diejenige, in welcher der Held, ein Menſch wie er ihn ſo eben geſchildert hat, ein Weſen, in welchem wir unſres Gleichen erkennen, durch irgend einen bedeutungsvollen Fehl aus Glück in Unglück geräth. Dagegen verwirft er jene zweite Art der tragiſchen Kompoſition, welcher andre Aeſthetiker, wie er hinzuſetzt, den erſten Rang anwieſen, diejenige nämlich, deren Gang ſo abſchließt, daß die Guten aus Unglück in Glück, die Böſen dagegen aus Glück in Un-

[26]) Poet. XIII. 4. Ritt. δι' ἁμαρτίαν μεγάλην.

glück gerathen. „Dieſe Kompoſitionsweiſe,“ ſagt er — und man ſieht deutlich, daß er hier diejenigen anzapft, Dichter wie Philoſophen, welche die Tragödie zur nackten Moralpredigt, das Theater zum moraliſchen Correctionshauſe machten — „gilt als die erſte wegen der Schwächlichkeit des Publikums, welcher ſich die Poeten akkommodiren. Aber dieſe Befriedigung (ἡδονή), welche wir empfinden, wenn die Guten ſchließlich für ihre Leiden belohnt, und die Schlechten für ihre Uebelthaten beſtraft werden, iſt nicht diejenige, welche die Tragödie gewähren ſoll, ſondern iſt vielmehr der Komödie eigen.“ Damit ſind wir zugleich mit einem Schlage dem trüben Dunſtkreiſe jener gemeinen moraliſchen Lehrtendenz der tragiſchen Poeſie enthoben, nach deren Theorie uns die Tragödie durch die Leidenſchaften und Fehler ihrer Helden beſſern ſoll, indem ſie uns dieſelben als warnende Beiſpiele vorhält. An die Jämmerlichkeit einer ſolchen Wirkung durch die erhabene Kunſt der Tragödie hat der tiefſinnigſte der alten Denker mit ſeiner Lehre von der Katharſis der Empfindungen des Mitleids und der Furcht nicht gedacht. Er ſelbſt ſagt uns das, ſo wie er es uns ſagt, daß dieſe Anſicht viele ſeiner Zeitgenoſſen beherrſchte, wie wir dieſelbe denn auch getroſt als den Kern der Platoniſchen Lehre von der Wirkung der Tragödie annehmen dürfen. Es iſt dieſelbe Lehre von der poetiſchen Moralgerechtigkeit, in welcher:

„Der Poet iſt der Wirth, und der letzte Aktus die Zeche,
Wenn ſich das Laſter erbricht, ſetzt ſich die Tugend zu Tiſch.“

Welches iſt nun aber die der Tragödie eigenthümliche affirmative Luſtempfindung, die vorzugsweiſe durch

ſie nach Ariſtoteles gewährte Befriedigung (ἡ ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή), die allein von dieſer und keiner andern Dichtung bewirkt wird? Die Antwort auf dieſe Frage — eine Antwort, welche entſcheidend ſein muß für das Verſtändniß der Ariſtoteliſchen Anſicht von der Wirkung der Tragödie — gibt Ariſtoteles im vierzehnten Kapitel der Poetik, wo er ſich gegen diejenigen Dichter erklärt, welche Mitleid und Furcht in ihren Tragödien vorzugsweiſe durch äußere ſinnliche Mittel, durch Effekte, welche auf das Auge berechnet ſind, hervorzubringen ſuchen, während der ächte Dichter dieſe Wirkung durch die rein geiſtige Verknüpfung der Thatſachen zu erzeugen verſtehe. „Solch ein wahrer Dichter," ſagte er, „iſt Sophokles. Wer ſeinen Oedipus auch nur bloß lieſt oder vortragen hört, wird ſich von Schauer und Mitleid über die Vorgänge ergriffen fühlen, auch ohne daß er etwas vorgehen ſieht. Poeten dagegen, die gar in ihren für das Auge berechneten Bühneneffekten es nicht auf das Furchtbare, ſondern auf das Monſtröſe abſehen, haben gar nichts mit der Tragödie zu ſchaffen. Denn" — (und hier oder nirgend iſt der Kern der Antwort, welche wir ſuchen) — „man darf nicht alle und jede Luſt von der Tragödie verlangen, ſondern nur die ihr eigenthümliche, nämlich diejenige, welche aus Mitleid und Furcht durch das Mittel der dichteriſchen Darſtellung entſpringt. Dieſe Luſt ſoll der Dichter uns ſchaffen, und eben deßhalb muß er dies (die Fähigkeit, Mitleid und Furcht in der Bruſt des Hörers zu erregen) in die dargeſtellten Thatſachen hineindichten"[27].

[27]) Poet. XIV. 2—4. Ritt.

Alſo: ein Gefühl der Befriedigung (ein Luſtgefühl, ἡδονή) als Reſultat entſpringend aus den Empfindungen und Eindrücken (παθήματα) von Mitleid und Furcht, welche der Dichter durch ſeine Darſtellung der Thaten und Leiden des tragiſchen Helden in uns hervorruft — das iſt nach Ariſtoteles das „Werk“, die Aufgabe und Leiſtung der Tragödie. Dieſes Luſtgefühl der Befriedigung uns zu verſchaffen (παρασκευάζειν) iſt die Pflicht, die Aufgabe des tragiſchen Dichters, und die Löſung dieſer Aufgabe bewirkt zugleich die Katharſis, die Läuterung und Reinigung der in uns vom Dichter hervorgerufenen ſchmerzvollen Empfindungen (des Mitleids und der Furcht), dieſe Läuterung, welche nach Ariſtoteles' Definition die Tragödie als Endergebniß und Abſchluß in dem Zuhörer zu Stande bringt.

Noch immer aber fehlt uns ein Letztes zum vollen Verſtändniſſe der Ariſtoteliſchen Katharſis. Es fehlt uns die Antwort auf die Frage: wie bringt es der Dichter zu Wege, daß er durch ſeine Darſtellung, welche in uns die leidvollen Empfindungen von Mitleid und Furcht wach ruft, indem ſie uns mit dem leidenden Helden leiden, für ſein furchtbares Schickſal fürchten macht, — wie bringt es, fragen wir, der Dichter zu Wege, daß er durch eben dieſe Darſtellung ſtatt Betrübniß und Schmerzempfindung (λύπη), vielmehr das Gegentheil, Luſtgefühl und Befriedigung, in uns überwiegen macht?

Indeſſen auch auf dieſe Frage iſt uns der große Denker die Antwort nicht ſchuldig geblieben. Wir finden ſie in der Poetik, von der uns, wie ſchon Leſſing

bemerkt hat, „wenigſtens hinſichtlich der Tragödie das Schickſal ſo ziemlich Alles hat gönnen wollen“, — für den aufmerkſamen Leſer deutlich gegeben.

Erinnern wir uns zunächſt an dasjenige, was Ariſtoteles im vierten Kapitel der Poetik [28]) über den äſthetiſchen Unterſchied in der Wirkung von Schein und Wirklichkeit, von Realität und bewußter Nachahmung derſelben durch die Kunſt, geſagt hat. Das Werk der Kunſt, ſagt er, iſt darum für den Betrachter vorwiegend erfreulich, weil es eben nur den der Realität täuſchend nahekommenden Schein dieſer Realität vor uns hinſtellt. „Dieſelben Gegenſtände, welche wir in ihrer natürlichen Realität mit Unluſt (λυπηρῶς) anſchauen, z. B. häßliche Thiere und ſelbſt Leichname, ſehen wir grade in ihren gelungenſten Abbildungen mit Vergnügen.“ Ariſtoteles ſpricht dort zwar zunächſt nur von der bildenden Kunſt; aber da alle Kunſt, auch die Poeſie nach ſeiner Theorie als Nachbildung (als μίμησις) anzuſehen iſt, ſo gilt dies Geſetz von der ideellen Natur des Kunſtwerks auch für die Poeſie und für die Tragödie. Die ſchmerzlichen Eindrücke (λύπη), welche wir beim Anſchauen und Hören der Tragödie empfinden, verlieren durch das nie ganz in uns erlöſchende Bewußtſein, daß wir uns nicht der realen Wirklichkeit, ſondern nur ihrem künſtleriſch hervorgebrachten Scheine gegenüber befinden, ſchon den größten Theil ihrer ſtofflichen Furchtbarkeit und Gewalt, und wir können uns z. B. an dem Helden, der den Todesſtreich empfängt,

[28]) Poet. IV. 2—6.

oder bei einem Oedipus in dem Momente der furchtbaren Enthüllung des Abgrundes, in den er geſtürzt iſt, wir können uns an Sprache und Spiel einer Medea, die ihre Kinder gemordet hat, auf der Bühne oder bei der Leſung ſogar bewundernd erfreuen, — erfreuen, eben weil die Darſtellung des Dichters und die Aktion des Schauſpielers ſo ganz Wahrheit und Wirklichkeit eben nur ſcheint, während Schauder und Abſcheu uns vernichtend ergreifen würden, ſtänden wir ſolchen Scenen und Menſchen in der realen Wirklichkeit gegenüber.

So wird alſo ſchon von vorn herein alles rein Stoffliche von der Wirkung des Kunſtwerks auf unſre Empfindungen eben durch die Kunſt ſelbſt entfernt, und ganz abgeſehen von allen andern Gründen befinden wir uns dem Kunſtwerke gegenüber in einer Welt des ſchönen Scheins, die das Pathologiſche der Realität und ihrer Wirkung auf unſer Gemüth nicht aufkommen läßt. Schon dadurch wird das Luſtgefühl (ἡδονή), das wir beim Anblicke des Kunſtwerks als ſolches empfinden, vorwiegen über das Gefühl der Unluſt, das uns etwa der Gegenſtand, der Inhalt deſſelben, einflößen könnte.

Doch zurück zur Tragödie. Hier erinnern wir uns an das berühmte Wort, welches Ariſtoteles von der Poeſie überhaupt und ihrem Verhältniſſe zur geſchichtlichen Wirklichkeit ausgeſprochen hat: daß ſie philoſophiſcher und gehaltvoller ſei als die Geſchichte[29]), weil ſie es mit dem Allgemeinen, Noth-

[29]) Poet. IX. 3. Ritt. *καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν.*

wendigen, Ewigen zu thun habe, während die Geschichte an das Besondere, Zufällige, Zeitliche gebunden sei.“ Dieser tiefsinnige Ausspruch des alten Denkers, welchen der neuste französische Uebersetzer und Erklärer der Aristotelischen Poetik, Hr. Barthelemy de Saint-Hilaire, so wenig verstanden hat, daß er ihn zur Ehrenrettung der Geschichte eigends widerlegen zu müssen glaubte [30]), — gilt nun nach Aristoteles im höchsten Maaße von der höchsten Form der Poesie, von der Tragödie. Denn ihr wichtigstes Gesetz ist nach seiner Ansicht die innere Nothwendigkeit oder doch die innere Wahrscheinlichkeit des in ihr Dargestellten, der Karaktere sowohl wie des Ganges der tragischen Handlung. „In den Karakteren,“ sagt er, „muß ebenso wie auch in der Verknüpfung der Thatsachen (d. h. in der Komposition der Handlung) der Dichter immer entweder auf das Nothwendige oder auf das Wahrscheinliche ausgehen; daß also ein gewisser Mensch gewisse Dinge sagt oder thut, muß entweder nothwendig oder wahrscheinlich sein, gleichwie nothwendig oder wahrscheinlich grade diese Handlung auf diese folgen muß. Daraus leuchtet ein, daß auch die Lösung in der tragischen Fabel aus dieser Fabel selbst hervorgehen muß, und nicht äußerlich herangebracht werden darf [31]).“

Damit tritt als Hauptfrage die Frage nach der

---

[30]) Poétique d'Aristote. (Paris 1858.) Préface pag. XLIV—XLIX.

[31]) Poet. XV. 6—7. IX. 1—6.

tragiſchen Schuld in den Vordergrund. Dieſe Frage verlangt eine um ſo ſchärfere Beachtung, da aus ihrer richtigen Beantwortung ſich das innerſte Weſen der tragiſchen Katharſis, der Wirkung der Tragödie im Ariſtoteliſchen Sinne uns erſchließen muß.

Wir ſahen, daß Ariſtoteles ſich zunächſt gegen die Wahl abſtrakt idealer Karaktere als tragiſcher Helden erklärte, und zwar aus demſelben Grunde erklärte, aus dem Leſſing die durchaus ſchuldloſen, abſolut tugendhaften Helden des ſpezifiſch chriſtlichen Trauerſpiels verwarf. Dies iſt direkt gegen Platon gerichtet, der eigentlich von ſeinem Standpunkte aus der Tragödie »nur als einer Darſtellung großer erhaben leidenſchaftsloſer, vom Unglück, das ja für ſie niemals ein wahres Unglück iſt, nicht zu erſchütternder Karaktere Gerechtigkeit widerfahren laſſen konnte« [32]), und der ſich alſo durchaus auf dem von Leſſing bekämpften Standpunkte des chriſtlichen Trauerſpiels mit ſeinen makelloſen Helden befand, welche, über die Menſchlichkeit erhaben, den Menſchen würdige Vorbilder des Handelns und Leidens ſein ſollten.

Ariſtoteles dagegen ſtellt ſich mit ſeiner Theorie der Tragödie auf den rein menſchlichen Standpunkt. Nach ihm ſoll freilich die Tragödie ein Abbild der Menſchheit in ihrer erhabenen und edleren Geſtaltung geben, aber doch immer ein lebenswahres, menſchliches Abbild, das uns in den handelnden und leidenden, irrenden und büßenden Helden,

---

[32]) Vergl. Müller: Geſchichte der Theorie der Kunſt der Alten Th. I. S. 103.

ſtets Menſchen vorführt, Menſchen, denen wir uns verwandt und ähnlich fühlen, mit denen wir Mitgefühl, für die wir Furcht empfinden können, weil wir ſelbſt uns bewußt ſind, daß ihre Fehler auch von uns begangen werden, ihre Leiden auch uns treffen können. Darum ſtellt es Ariſtoteles als eine Hauptforderung hin: daß in der Tragödie eine Schuld, ein „Fehl“ und zwar ein bedeutender, Urſache ſei von dem Unglücksausgange des tragiſchen Helden, den wir als einen nothwendigen begreifen ſollen. Und wenn er daneben doch auch wieder ideale Haltung und Erhabenheit der Karaktere und Geſtalten der Tragödie über das gemeine und alltägliche Maaß ſittlicher Größe [33]) fordert, ſo thut er dies in der richtigen Anſicht, daß ſittliche Erhabenheit im Unglück mehr als alles Andere unſer Mitgefühl (ἔλεος) ſteigert, während ſie zugleich durch ihre Kraft erhebend auf unſer Gemüth wirkt [34]). Und hier hat Ariſtoteles ſogar den Begriff der Erhabenheit der Kraft in dem Böſen nicht unbemerkt gelaſſen, wenn er an den Begriff der Nothwendigkeit einerſeits und der Schuld anderſeits den Begriff der tragiſchen Gerechtigkeit mit den inhaltſchweren Worten knüpft: „Wenn der tapfere und heldenhafte aber ungerechte Mann trotz ſeiner Heldenhaftigkeit und Tapferkeit beſiegt, wenn der Kluge aber Schlechte trotz ſeiner Klugheit doch zuletzt betrogen wird, das iſt tragiſch und erregt unſere menſchliche Theil-

[33]) ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος Poet. XIII. 4. XV. 1.

[34]) Arist. Rhetor. II. 8. extr. Eth. Nicom. I. 10.

nahme.“ Damit können Shakeſpeare's Macbeth und Richard der Dritte ſehr wohl beſtehen, und Leſſing wird dieſe Stelle nicht unbeachtet gelaſſen haben, als er den kühnen Ausſpruch that: er finde Shakeſpeare durchaus mit Ariſtoteles in Uebereinſtimmung.

So wären wir denn der endlichen Feſtſtellung der Wirkung, welche die wahre Tragödie letztlich als Reſultat in dem Zuhörer hervorbringen ſoll, bis zu dem Punkte nahe gerückt, wo wir nur die einzelnen Fäden unſerer Darſtellung verbindend zuſammenzufaſſen haben, um den Weg aus einer Unterſuchung zu finden, die ſeit Jahrhunderten unter den Händen zahlloſer Erklärer zu einem wahren Labyrinthe geworden ſchien.

Zunächſt ſteht feſt, daß die Wirkung der Tragödie, von welcher Ariſtoteles ſpricht, eine *ſittliche* und *ſittlich bildende* ſein muß.

Es ſteht ferner ebenſo feſt, daß Ariſtoteles im diametralen Gegenſatze zu Platon, der die Erregung von Mitleid (und Furcht) in der Tragödie derſelben zum Vorwurfe macht, weil eine ſolche Erregung verweichlichend und demoraliſirend auf den Zuhörer wirke, ſeine verſittlichende Wirkung der Tragödie grade umgekehrt auf die Erregung dieſer Empfindungen auf die Eindrücke des Mitleids und der Furcht baut, welche wir durch die Tragödie empfangen.

Es ſteht endlich drittens feſt, daß nach Ariſtoteles die Begriffe der Nothwendigkeit oder Wahrſcheinlichkeit in den tragiſchen Karakteren wie in der Handlung der Tragödie, verbunden mit den Begriffen der Verſchuldung und der aus ihr für den Helden hervorgehenden tra-

giſchen Folgen die Seele der Tragödie bilden, welche dieſen Namen verdient; daß dieſe Elemente, welche zuletzt in den Begriff der Gerechtigkeit ausmünden, die Theilnahme des Zuſchauers und Zuhörers weſentlich bedingen und daß aus ihnen die Befriedigung (ἡδονή) hervorgeht, welche die Tragödie gewähren ſoll.

Sind dieſe Sätze auf richtigem Verſtändniß der Anſichten des Ariſtoteles über die Tragödie begründet, ſo ergibt ſich das aus ihnen folgende Reſultat für die von ihm als Wirkung der Tragödie ausgeſprochene „Katharſis“, für die Reinigung der Eindrücke des Mitleids und der Furcht, welche der Zuhörer durch die Tragödie empfangen hat, gleichſam von ſelbſt. Es iſt die Einſicht in die nothwendige Verkettung von Urſach und Wirkung im Verlaufe der tragiſchen Handlung, die Erkenntniß der Schuld im Leiden und Unglück des tragiſchen Helden, — dem wir doch unſre volle Theilnahme bewahren, weil wir uns ihm menſchlich verwandt (ὁμοῖος) fühlen — und die aus beiden zuſammen in uns hervorgerufene tröſtliche Ueberzeugung von der ewigen Vernünftigkeit und Gerechtigkeit — welche wir zwar nicht immer in der wirklichen Welt, wohl aber ſtets in der von dem ächten tragiſchen Dichter dargeſtellten Welt erkennen, — dies iſt es, wodurch die Tragödie, trotzdem daß ihr Inhalt furchtbar und jammervoll iſt, daß er in der Seele des Zuhörers die Affekte des thränenvollen Mitleids und der ſchauernden Furcht aufregt, dennoch in denſelben ſchließlich eine eigenthümliche Luſtempfindung, ein Gefühl der Befriedigung (ἡδονή) hervorbringt. Dies und nichts anderes

iſt die Reinigung und Läuterung, die Katharſis, welche nach Ariſtoteles die ſchmerzvollen Eindrücke, die wir durch die Tragödie, die ſich an unſer Mitleid und unſre Furcht wendet, empfangen, — durch die Kunſt des Dichters empfangen. Sie ſteht im innigſten Zuſammenhange mit dem ſchon erwähnten berühmten Satze des Philoſophen: daß die Poeſie philoſophiſcher und gehaltvoller ſei als die geſchichtliche Wirklichkeit, d. h. als das wirkliche Leben ſelbſt. Denn nur die Poeſie gewährt in ihrer höchſten Form, in der Tragödie, was die Wirklichkeit ſelten oder nie zu leiſten vermag: die Erkenntniß und unmittelbare Anſchauung der abſoluten Vernünftigkeit durch die innere Nothwendigkeit der tragiſchen Entwicklung und des tragiſchen Abſchluſſes. Von dieſer Art des tragiſchen Abſchluſſes ſagt Hegel, im vollkommenſten Einverſtändniſſe mit Ariſtoteles: „Nur wenn man dieſe Einſicht feſthält, läßt ſich die alte Tragödie (ſagen wir: die Tragödie, wie ſie Ariſtoteles auffaßte) begreifen. Denn nur dann iſt nicht das Unglück und Leiden (die ἐλεεινὰ καὶ φοβερά), ſondern die Befreiung des Geiſtes (die Katharſis) das Letzte, inſofern am Ende die Nothwendigkeit deſſen, was den Individuen geſchieht, als abſolute Vernünftigkeit erſcheinen kann, und das Gemüth wahrhaft ſittlich beruhigt iſt: erſchüttert durch das Loos der Helden (δι' ἐλέου καὶ φόβου), verſöhnt in der Sache.“

So iſt die Tragödie nach Ariſtoteles' Auffaſſung das erhebende und veredelnde Spiegelbild des menſchlichen Lebens und der daſſelbe bedingenden Mächte. Das Mitleid

mit dem der Menſchheit und zumal ihren bedeutendſten Vertretern auferlegten Leiden, und das ſchauernde Gefühl der Furcht, daß dies Schickſal, welches wir die Helden in der Tragödie treffen ſehen, auch uns treffen könne, wird gereinigt und geläutert durch den Dichter, der uns durch ſeine Darſtellung zu der Einſicht in den Zuſammenhang der Dinge erhebt. Indem er uns einerſeits das Leiden und Unglück ſeiner Helden als ein von ihnen ſelbſt durch einen bedeutenden Fehltritt (δι' ἁμαρτίαν μεγάλην) herbeigeführtes nothwendiges aufzeigt, alſo neben der Nothwendigkeit der Folge von Urſach und Wirkung zugleich die Idee der Freiheit des menſchlichen Handelns aufrecht erhält, zeigt er uns andrerſeits durch ſeine Dichtung, wie tüchtige Menſchen ihr ſchweres Geſchick würdig hinzunehmen und zu ertragen wiſſen; zeigt er uns ferner, was der Klage werth und was ihrer im Leben unwerth iſt. So gewöhnt ſich der Zuhörer — und dies iſt eine weitere erziehende und läuternde Kraft der Tragödie nach dem Sinne des alten Philoſophen, in deſſen Erziehungsſyſteme die „richtige Gewöhnung“ eine ſo große Rolle ſpielt — durch das Anſchauen fremden großen Leides und Unglücks, an dem er mitempfindend in Mitleid und Furcht Theil nimmt, das eigne, wenn es ihn treffen ſollte, richtig zu würdigen, nicht über Kleines in ſchwächlichen Jammer auszubrechen, und gegenüber dem wirklich Schweren, durch die Einſicht in den Zuſammenhang deſſelben mit ſeinem eignen Thun, Erleichterung zu ſuchen, und wo dieſe Verkettung von Urſach und Wirkung für ihn nicht zu entdecken iſt, dem allgemeinen Menſchenſchickſal ſich zu unterwerfen, das

dem Menschen die Leidensfähigkeit als Bedingung des Daseins stellte, und das den am Höchsten stehenden, den Mächtigen und Großen, den Glücklichen und Tüchtigsten, wie die tragische Dichtung lehrt, grade am schwersten trifft. In der letztern Weise finden wir die tröstliche Wirkung der Tragödie in Ernst und Scherz sehr oft bei den Alten ausgesprochen. Und wenn ein Zeitgenosse des Aristoteles, der geistreiche Komödiendichter Timokles, von der Tragödie rühmt, daß sie allerdings dem Menschen für seine sittliche Bildung und Erhebung „nützlich“, und zwar „auf angenehme Weise (μεθ' ἡδονῆς) nützlich und bildend sei“ — was bekanntlich Platon leugnete — wenn er ihr nachrühmt, daß sie zu den „Beschwichtigungen der Sorgen“ gehöre, welche das

> im Leiden überreiche Wesen, Mensch genannt,
> deß Leben so viel Schmerzen mit sich bringt,

sich erfunden habe, — wenn Timokles, sage ich, es ohne Bedenken als Wirkung der Tragödie aussprach, daß

> Des Hörers Geist, vergessend seines eignen Selbst,
> Versenkend sich in fremdes Leid und Mißgeschick,
> Belehrt, und mit Genuß belehrt, von dannen geht! —

> — ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήθην λαβών,
> Πρὸς ἀλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει,
> Μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα!

so sprach er damit zugleich die allgemeine Ansicht und Ueberzeugung seiner Zeit und seines Volkes aus, welcher Platon mit seinem abstrakt einseitigen moralischen Radikalismus sich entgegenstellte.

Aber die philoſophiſche Begründung und Zurückführung dieſer Wirkung auf das Weſen und den Begriff der Tragödie ſelbſt iſt das unſterbliche Verdienſt des großen helleniſchen Denkers, dem über die Kluft von dritthalbtauſend Jahren das Verſtändniß des größten deutſchen Denkers die Hand reicht. Ariſtoteles' Lehre von der Katharſis der durch die Tragödie hervorgebrachten Eindrücke des Mitleids und der Furcht iſt nichts anders als der Nachweis: daß auch hier nach jenem tiefſinnigen Spruche, das Verwundende auch zugleich das Heilende ſei, der Nachweis, daß die Tragödie, indem ſie jene großen Grundgefühle alles Tragiſchen, die das Herz bedrückenden Affekte des Mitleids und der Furcht in uns aufregt, zugleich durch die Weiſe, wie ſie es thut, durch ihre ganze Kompoſition der Handlung und der Karaktere — dieſe Affekte auf das richtige ſittliche Maaß zurückführt.

Viertes Kapitel.

Ariſtoteles und Euripides [1]).

(Poet. c. XIII. §. 6.)

Die bekannte Aeußerung des Ariſtoteles über den von ſeiner Zeit eben ſo leidenſchaftlich bewunderten als

---

[1]) Vergl. Ariſtoteles und die Wirkung der Tragödie S. 64 ff.

angefeindeten Dichter, welche unſern Romantikern ſo viele Noth gemacht hat, iſt nur dann richtig zu verſtehen, wenn man ſie im Zuſammenhange mit demjenigen Theile der Ariſtoteliſchen Unterſuchung über das Weſen des Tragiſchen betrachtet, in welchem ſie als beiläufige Bemerkung vorkommt.

Ariſtoteles hat es ausgeſprochen, welche Art der Tragödie er nach dem Maaßſtabe der Kunſt gemeſſen als die vollendetſte (καλλίστη) anſehe. Es iſt dies, um es kurz zu ſagen, die Tragödie mit einfachem und zwar mit unglücklichem Ausgange, die Tragödie, in welcher der Held, ein Menſch wie wir, durch irgend einen bedeutenden Fehl aus Glück in Unglück geräth. Dies iſt nach Ariſtoteles der richtige Ausgang, die wahrhaft kunſtgemäße Wandlung (μεταβολή) der Tragödie. Nun fanden ſich im Alterthume Kunſtrichter, welche dem Euripides „grade dies“ zum Vorwurfe machten, nämlich daß er ſeinen Tragödien faſt durchweg einen ſolchen „unglücklichen Ausgang“ gebe. Gegen dieſen Vorwurf, aber auch nur gegen dieſen, nimmt Ariſtoteles den Dichter in Schutz. „Jene Kunſtrichter,“ ſagt er, „begehen einen Fehler; denn Euripides iſt hier grade im Rechte. Dafür liefert auch die Erfahrung einen ſehr bedeutungsvollen Beleg. Denn wo nur Euripideiſche Stücke bei den Feſtwettkämpfen auf den Bühnen zur Darſtellung kommen, da erklärt das Publikum dieſelben allemal — vorausgeſetzt daß ſie gut dargeſtellt werden, — für die am meiſten tragiſchen, und Euripides gilt ihm — trotz aller ſonſtigen vielfachen Mängel in dem innern Bau ſeiner Tragödien — doch immer jedenfalls für den

tragiſchſten Dichter.“ Schon dies „jedenfalls“ (γε), welches den Superlativ des Vorzugs auf eine einzige Eigenſchaft, auf das ſpezifiſch Tragiſche (τραγικώτατος γε) im Sinne des Ariſtoteles, d. h. im Sinne des ergreifenden unglücklichen Ausgangs ſeiner Dichtungen beſchränkt, hätte diejenigen ſtutzig machen ſollen, welche, wie Voltaire und ſeine Nachbeter, dieſe Stelle ſo verſtanden, als erkläre Ariſtoteles den Euripides ſchlechthin für den größten tragiſchen Dichter; — ganz abgeſehen davon, daß Ariſtoteles ſelbſt hier gar kein Urtheil fällt, ſondern nur das Urtheil des Publikums ſeiner Zeit anführt, welches aber auch nur in einem beſtimmten und beſchränkten Punkte dem Euripides den Vorrang einräumte.

Dies Urtheil des Publikums, das Ariſtoteles mit den nöthigen Modifikationen zu dem ſeinigen macht, müſſen wir noch heute richtig finden. Kein Dichter regt durch die Konflikte und Schickſale ſeiner Helden ſo im Innerſten und mit einer ſo leidenſchaftlichen Gewalt die Seele des Hörers und Zuſchauers auf wie Euripides, von dem Hr. Bernays mit Recht ſagt: „man denke über ihn wie man wolle, ſittlichen und künſtleriſchen Frieden wird man in ihm ſelbſt ſo wenig wie in ſeinen Tragödien finden können; vielmehr eine Wolluſt des Zerreißens und der Zerriſſenheit, eine ekſtatiſche Verzweiflung, ein aus allen Tiefen des Verſtandes und des Herzens aufſtöhnendes Mitleid mit der zuſammenbrechenden alten Welt, eine im Schaudern ſchwelgende Furcht vor dem Eintritte einer neuen Zeit.“ Iſt es doch grade dies überwiegende Hervorheben des jammervollen Menſchen-

ſchickſals geworfen, was Ariſtophanes und andere als ein Uebermaaß an der Dichtung des Euripides ſo bitter rügten, während grade die leidenſchaftliche Bitterkeit dieſer Rügen und Angriffe ein Beweis mehr iſt für die hinreißende Wirkung, welche eben dieſer Eigenſchaft wegen Euripides' Tragödien auf das Publikum übten, eine Wirkung, die wir von Ariſtoteles mit klaren Worten bezeugt ſehen.

Aber während Ariſtoteles durch ſeine Bemerkung den Dichter der leidenvollen Leidenſchaft gegen einen ungerechten Tadel in Schutz nahm, wenn er in einer ganz genau umſchriebenen Beziehung ihn mit dem Publikum ſeiner Zeit als den „tragiſchſten“ (d. h. den leidenvollſten) gelten ließ, ſo war er doch himmelweit davon entfernt, in ihm, wie Hr. Bernays meint, den tragiſchſten und kathartiſchſten Dichter zugleich zu ſehen, und ihn damit ohne Weiteres hoch über Sophokles und Aeſchylos als den vollendetſten Dichter der Tragödie zu proklamiren. Im Gegentheil! Ariſtoteles ſagt es mit den klarſten Worten, daß er „in allem andern“ keineswegs ein richtiges Verfahren bewähre (εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ). Und welches muß nach Ariſtoteles das Weſentlichſte von dieſem „allen andern“ ſein in der Oekonomie der Tragödie? Doch wohl dasjenige, wodurch die letztliche befreiende und läuternde Wirkung auf den Zuſchauer von der Tragödie hervorgebracht wird, die Art und Weiſe der Kompoſition der Handlung, die innere Nothwendigkeit ihres Verlaufs, und die demſelben Geſetze entſprechende Beſchaffenheit und Haltung der Karaktere.

Denn das Tragiſche eines Dichters, das Tragiſche in dem weitern Umfange, in welchem es das kathartiſche Element einſchließt, beſteht eben nach Ariſtoteles und nach der Natur der Sache ſelbſt in zwei Dingen. Erſtens in der Kraft, mit welcher der tragiſche Dichter die beiden großen Hebel des Tragiſchen, Mitleid und Furcht, in Bewegung zu ſetzen verſteht; und zweitens in der erhebenden, befreienden und verſöhnenden Wirkung, die er grade durch die Art und Weiſe, wie er jene Hebel in Bewegung ſetzt, durch die ganze Oekonomie ſeiner Dichtung (man ſieht, Ariſtoteles hat nicht umſonſt von Euripides geſagt, daß er τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ) in dem Zuſchauer und Zuhörer hervorbringt.

Alſo: Ariſtoteles ſagt nichts anders von Euripides als dies: das Publikum hat das Richtige getroffen, wenn es in Bezug auf die ſpezifiſch tragiſche Kraft, auf das Ergreifende der leidenvollen Leidenſchaft und ihres unglücklichen Ausgangs den Euripides den „tragiſchſten der Dichter“ nennt. Dagegen würde der große Denker von Stagira den allerſtärkſten Proteſt einlegen, wenn er vernehmen könnte, daß man ihn ſo verſtanden habe, als ſei nach ſeinem Urtheil Euripides zugleich der „kathartiſchſte“, d. h. der am meiſten die Seele des Hörers erhebende, ſie von den Eindrücken des Mitleids und der Furcht reinigende und befreiende Dichter des helleniſchen Alterthums.

Aristoteles Poetik.

Erstes Kapitel.

1. Ueber das Wesen der Dichtkunst sowohl im Allgemeinen als über ihre verschiedenen Formen und deren Bedeutung im Besondern und Einzelnen; über die Frage: wie man die dichterischen Stoffe behandeln muß, wenn die Dichtung ihrer Aufgabe entsprechen soll; ferner über die Zahl und Beschaffenheit der Bestandtheile jeder einzelnen Dichtungsform, und ebenso endlich über alles Andere, was diesem wissenschaftlichen Kursus angehört, wollen wir jetzt sprechen, und zwar so, daß wir dem natürlichen Entwicklungsgange gemäß den Anfang mit den Grundbegriffen machen.

2. Also: die epische Dichtung und die tragische Poesie, ferner die Komödie und die Dithyrambik [1]), und dazu dem größten Theile nach die Auletik und Kitharistik [2]) treffen sämmt-

---

[1]) D. h. die Lyrik.

[2]) D. h. die Instrumental-Musik. (Die nähere Erklärung gibt Müller Gesch. d. Theorie der Kunst bei den Alten II. S. 356 bis 358.) Diese hatte schon in Platos Zeit den Charakter des Nachahmenden angenommen, und beeiferte sich nicht nur Gemüthsstimmungen, sondern alle möglichen Erscheinungen nebst deren Lauten, Bewegungen und Handlungen nachzuahmen; eine Tendenz gegen welche Plato sich

lich darin zusammen, daß sie im Ganzen genommen nachahmende Darstellungen [3]) sind.

3. Sie unterscheiden sich aber von einander durch drei Dinge; entweder nämlich sind die Mittel, durch welche sie nachahmen, verschiedener Natur, oder die Gegenstände sind andere, oder die Art und Weise der Nachahmung ist eine andere und nicht die gleiche.

4. Wie nämlich einige theils durch Farbe, theils durch Zeichnung den großen Bereich der Gegenstände nachahmen, deren Abbilder sie liefern, andere dagegen durch ihre Stimme, — seien sie nun Künstler oder Dilettanten [4]) — so vollführen auch in den oben namhaft gemachten Künsten alle insgesammt zwar ihre Nachahmung in Rhythmus, Wort und Harmonie, so jedoch, daß diese Darstellungsmittel entweder gesondert oder verbunden in Anwendung kommen. So zum Beispiel nur Harmonie und Rhytmus allein bringen bei ihrer Leistung in Anwendung die Auletik und die Kitharistik und was sonst noch von solchen zu derselben Art gehörenden andern Künsten existirt, wie z. B. die Kunst des Syringenspiels [5]).

---

lebhaft erklärte. S. Müller I., 94. Zu Aristoteles' Zeit war diese neuere nachahmende Musikrichtung, wie wir sehen, die herrschende. Die alte einfache schlichte Art die Instrumente zu behandeln, bei welcher das Spiel zwar nicht des Charakters entbehrte, aber doch eine dramatische Nachahmung von Handlungen und Vorgängen keineswegs bezweckte, war in der Minorität.

[3]) Ueber den Begriff der Nachahmung (*μίμησις*) siehe die Einleitung.

[4]) Ich habe die Worte: „andere — Stimme" umgestellt. In den Handschriften folgen sie nach „Dilettanten."

[5]) Also, wie wir sagen würden: „Die gesammte Instrumentalmusik." Müller Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II., S. 7. Das Spiel auf der Syrinx, der ländlichen Schalmei der Alten, ward im *νόμος πολυκέφαλος* bei den Isthmischen Spielen geübt. Strabo IX. p. 427.

5. Mit dem bloßen Rhythmus dagegen, abgesondert von der Harmonie, ahmt die Kunst der Tänzer [6]) nach; denn auch diese ahmen durch den rhythmischen Ausdruck ihrer Körperbewegungen sowohl Gemüthsstimmungen als Leidenschaften und Handlungen nach.

6. Die Wortdichtung (Epopoeie) dagegen bedient sich dazu allein der Rede, sowohl der ungebundenen als der durch Versmaße gebundenen; mag sie diese letzteren nun unter einander gemischt, oder wie es bisher der Fall war, nur ein bestimmtes dieser Versmaße anwenden [7]).

7. Wir müssen diesen Ausdruck (Wortdichtung) schon brauchen, denn wir wären sonst nicht im Stande, die Mimen des Sophron und Xenarchos [8]) und die Sokratischen Reden

---

[6]) Diese Orchestik gehörte besonders den Dorern an. S. Ottfr. Müller, Dorer II., S. 344. Herod. VI., 129.

[7]) Aristoteles betrachtet das Metrum nicht als die nothwendige äußere Form der Poesie (S. Müller II., S. 110). Zugleich aber benützt er hier den Ausdruck „Wortdichtung" (Epopoeie) in ungewöhnlicher Bedeutung, nämlich für die gesammte Kunst deren Material nur das „Wort", die Rede (*Λόγος*) ist. Bernays (Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie p. 186) behauptet, daß im Texte vor *τυγχάνουσα* das Wort *ἀνώνυμος* ausgelassen sei. Aber Spengel (Ueber die *Κάθαρσις* p. 49 bis 50) zeigt, daß alles in Ordnung, und nur ein Komma hinter *χρωμένη* zu setzen sei. „Aristoteles kann nicht *ποιητική* sagen, sondern nur einen Theil der Dichtkunst, die epische, nehmen, und dieser setzt er, weil sie erzählend ist, auch prosaische Darstellung hinzu, weil es kein Wort gibt, das beides bezeichnet und umfaßt, — er wählt also annähernd den Ausdruck Epopoeie, der in gewöhnlicher Bedeutung die Prosa ausschließt."

[8]) Sophron der Mimendichter, ein Syrakuser, lebend um 420 vor unserer Zeitrechnung, ausgezeichnet in jener Gattung lebensvoller, ernster und komischer Nachbildungen des Alltaglebens, welche den gemeinsamen Namen „Mimen" führten und aus ihrer Heimath Sizilien

mit einem gemeinſamen Namen zu benennen, und ebenſowenig mit demſelben die Fälle zu begreifen, wo einer die nachahmende Darſtellung in Trimetern, in elegiſchen oder in irgend welchen andern ähnlichen Versmaßen bewerkſtelligt. Der gemeine Sprachgebrauch der Menſchen freilich ſetzt das Versmaaß mit dem Worte „dichten" zuſammen und ſpricht hier von „Diſtichendichtern" dort von „Hexameterdichtern", wobei er nicht die Nachahmung als das wahre Kriterium der Dichter, ſondern nur ganz oberflächlich das ſpezielle Versmaß im Auge hat.

8. Denn man pflegt dieſe Benennungen auch auf diejenigen anzuwenden, die etwa einen Gegenſtand der Heilkunde oder der Tonkunſt metriſch behandeln. Und doch haben Homer und Empedokles [9]) nichts gemein außer das Metrum. Daher man wohl den erſteren mit Fug und Recht Dichter nennt,

---

nach Italien verpflanzt wurden. Einem Mimus des Sophron ſind z. B. die „Adoniazuſen" Theokrits nachgebildet. Die Treue und Originalität und die feine Kunſt der Darſtellung gaben dieſen Dichtungen, obſchon ſie des Versmaßes entbehrten, vollen Anſpruch auf den Werth und Namen der poetiſchen Schöpfungen; (Vergl. Realencyklop. Bd. V. S. 33—35.) und Plato wußte ſie zu ſchätzen, da er ſie nach Athen verpflanzte, und zur Färbung ſeiner Dialogen benutzte. Sophrons Sohn, der hier genannte Xenarchos, war gleichfalls Mimendichter. Vgl. Bernays p. 186—87.

[9]) Daß, im Gegenſatze zu dieſer rein theoretiſchen Sonderung, Ariſtoteles für das „Dichteriſchgroßartige" ja „Homeriſche" in Empedokles' Sprache und Ausdrucksweiſe wohl Sinn hatte, ſehen wir aus einer von Diog. Laert. (VIII., 57.) aufbehaltenen Stelle ſeines verlorenen Werks „von den Dichtern." Vgl. Ulrici a. a. O. I., 525 ... „Ohne Fabel und Erfindung," ſagt Plutarch (de audiandis poetis Kp. 2.) „gibt es keine Poeſie. Die Geſänge des Empedokles und Parmenides, das Gedicht des Nikander über die Thiere und die Sprüche des Theognis ſind Darſtellungen, welche von der Poeſie die erhabene Ausdrucksweiſe und das Sylbenmaß entlehnt haben, wie man einen Wagen entlehnt, um das zu Fuße gehen zu vermeiden."

den andern aber vielmehr einen Naturforscher als einen Dichter.

9. Gleichermaßen, wenn selbst Jemand alle Versmaße insgesammt in bunter Mischung für seine dichterische Darstellung anwendete, — wie seiner Zeit Chaerémon seinen „Kentauren“ [10]) dichtete, eine aus allen möglichen Versmaßen bunt gemischte Rhapsodie — würde man ihn ebenso Dichter nennen müssen. — Soviel hiervon.

10. Nun giebt es ferner einige Gattungen, welche alle die vorgenannten Mittel, ich meine Rhythmus, Melodie und Metrum in Anwendung bringen, wie die dithyrambische Poesie, die Nomenpoesie [11]) und endlich die Tragödie und Komödie; wobei nur der Unterschied statt findet, daß die einen sie alle zugleich, die andern sie nur einzeln und nacheinander gebrauchen.

---

[10]) Chaeremon war ein dramatischer Dichter, von dem außer einigen Fragmenten bei Athenäus nichts erhalten ist. Wie es scheint war er ein Zeitgenosse Platons. Seinen „Kentauren“ nennt Athenäus (XIII., 608.) ein „polymetrisches Drama.“ Es scheint ein episch-lyrisch-dramatisches Allerlei gewesen zu sein „ein verzweifelter Versuch das Epos, welches in seiner reinen Form und Bildung aus dem Leben der Zeit verschwunden war, durch rücksichtslose Verschmelzung mit den übrigen Kunstelementen wieder geltend zu machen.“ (Ulrici Geschichte der Hellen. Dichtkunst I., 520.) Aristoteles charakterisirt seine Dramen an einer andern Stelle (Rhetoric. I., 12 und II., 23) als recht eigentliche Lesedramen, die zu seiner Zeit sehr beliebt gewesen zu sein scheinen. Witzige Reflexion, feine Schilderung und korrekte Diktion, scheinen das Gebiet gewesen zu sein auf dem er am stärksten war. Daß er aber jedenfalls auch dichterische Begabung besaß, geht schon aus der Art hervor wie Aristoteles hier seiner gedenkt.

[11]) Ueber die „Nomen“ d. h. religiösen Gesänge mit Citherbegleitung und mimisch-rhythmischen Tänzen zu Ehren des Apollon, wie über die Dithyramben, die sich auf den Bachuskult bezogen, s. Arist. Problem. XIX., p. 918b. 13 und p. 919b. 33. Ulrici Geschichte der Hellen. Dichtkunst. Th. II., S. 150 ff.

Dies sind meiner Ansicht nach die Verschiedenheiten der Kunstgattungen im Betreff der Mittel ihrer nachahmenden Darstellung.

Zweites Kapitel.

1. Da nun aber alle nachahmenden Handelnde nachahmen, so müssen diese letzteren nothwendig entweder Gute oder Schlechte sein; — denn auf diese beiden Bestimmungen läuft ja doch in der Regel das hinaus, was wir Charakter und Gesinnung nennen, weil Schlechtigkeit und Tugend es sind, was ganz allgemein für alle Menschen den sittlichen Unterschied bildet [1]). Das heißt: die nachgeahmten Handelnden sind entweder bessere als die Menschen unserer Zeit, oder schlechtere, oder auch ebensolche [2]); wie uns das die Maler zeigen. Denn Polygnotos

---

[1]) Aristoteles wendet sich von dem ersten Eintheilungsgrunde zu dem zweiten, der, wie wir uns ausdrücken, von dem Kunststyle der Nachahmung entlehnt ist. Die hier angemerkten Kategorien des sittlich guten, d. h. des edlen und des sittlich schlechten, d. h. des gemeinen Individuums, des σπουδαῖος und des φαῦλος, sind wesentlich antik politischer Art. Der σπουδαῖος ist der positiv tüchtige Mensch, dessen Streben und Ziel die Realisirung des wahrhaft Guten ist, er ist der Kanon und das Maaß der Wahrheit dessen, was überall gut ist. Der φαῦλος, sein Gegentheil, ist der sittlich Erbärmliche, Untüchtige, kläglich Elende, der Taugenichts. Biese Phil. des Arist. II., 250. Bischer Aesthetik I., 306. Wir wählen in unserer Uebersetzung die einfachen Ausdrücke „gut" und „schlecht", da eine erschöpfende Wiedergabe jener griechischen Ausdrücke durch gleichbedeutende deutsche in ähnlicher Kürze nicht möglich ist. Bernays übersetzt σπουδαῖος durch „würdig", φαῦλος durch „niedrig". St. Hilaire bemerkt rich ⟩, daß Arist. hier bei der „Nachahmung" nur die Poesie, und zwar Epos und Drama, im Auge hat.

[2]) „ebensolche" d. h. wie die Menschen der gegenwärtigen Wirk-

pflegte edlere, Pauſon niedrigere Geſtalten zu bilden, während Dionyſios die gewöhnliche Wirklichkeit kopirte [3]).

lichkeit des nachahmenden Künſtlers. Wir ſehen: Ariſtoteles gibt hier die Unterſchiede von idealer, karikirter und naturgetreuer Darſtellung.

[3]) Dieſe wenigen Worte enthalten ein Stück griechiſcher Kunſtgeſchichte. Polygnot aus Thaſos, Sohn des Malers Aglaophon, in Athen eingebürgert, ein Zeitgenoß des Phidias, gilt auch für Platon, der ihn als Maler parallel mit Phidias als Bildhauer ſtellt, als der Maler par excellence. (Vgl. Letronne peinture murale etc. p. 426). Als Maler idealer Geſtalten und Charaktere von ſittlich edlem Ausdrucke bezeichnet ihn hier und an andern Stellen (Kap. 7. vgl. Politik VIII., 5, §. 7). Ariſtoteles, der eben deßhalb auch in der angeführten Stelle der Politik die Jugend durch das Anſchauen ſeiner Bilder und Geſtalten vorzugsweiſe zum Sittlichſchönen gebildet haben wollte, während er den Anblick von Pauſons Werken für die Jugend ſchädlich achtete. Denn Pauſon, jüngerer Zeitgenoß des Polygnotos, war der Maler der Häßlichkeit, der Karikatur, ein wüſter Geſell in der Art der Jan Steen's und Conſorten auch im Leben, und wegen ſeiner Armuth und Geldnöthen von Ariſtophanes mehrfach verſpottet (Ariſt. Acharn. V. 854. 958. Plut. 620). Dionyſios aus Kolophon dagegen, derſelben Zeit angehörend, ſchloß ſich zwar hinſichtlich der Stoffe an Polygnot an, aber ihm fehlten Schwung und Erhabenheit des Ausdrucks, und ſtatt der idealen Geſtalten Polygnots waren die ſeinen gewöhnliche Menſchen, weßhalb ihm die alte Kunſtgeſchichte den Beinamen „der Anthropograph" (der Menſchenmaler) gab. Den Rang alſo dieſer drei Maler beſtimmten wie Leſſing im Laokoon (Werke VI. 381) ſagt, „die Grade des Schönen, die ſie ihren menſchlichen Figuren geben, und Dionyſius konnte nur deswegen nichts als Menſchen malen und hieß nur deswegen vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu ſklaviſch folgte, und ſich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen ein Religionsverbrechen geweſen wäre." — Das Letztere iſt nun freilich etwas zu ſtark; aber es war allerdings ein äſthetiſches Verbrechen, wie es manche Niederländer, z. B. Rubens mit ſeinen heiligen Frauen, Maria u. ſ. f., auch begangen haben.

2. Offenbar wird nun jede der zuvorgenannten Nachahmungen dieſe Unterſchiede gleichfalls haben, und wird in ſofern eine unterſchiedene ſein, als die Gegenſtände, welche ſie nachahmt, in der gedachten Hinſicht unterſchiedene ſind [4]).

3. Denn die vorgedachten Verſchiedenheiten können ebenſo gut im Tanze und in der Inſtrumental- und Vokalmuſik zum Vorſchein kommen, als bei der ſprachlichen und poetiſchen Darſtellung, in welcher zum Beiſpiel Homer beſſere, Kleophon alltägliche, Hegemon, der Thaſier dagegen, der erſte Parodiendichter, und Nikochares, der Verfaſſer der Deliaſ, ſchlechtere darſtellt [5]).

---

[4]) So z. B. wird es eine andere Art der dramatiſchen Poeſie ſein, welche die idealen, und eine andere, welche die gemeinen Gegenſtände behandelt. Vgl. den folgenden Paragraphen.

[5]) Aus dem im griechiſchen Texte gebrauchten Ausdrucke für „ſprachliche und poetiſche Darſtellung" geht hervor, daß Ariſtoteles hier vom Epos und von epiſchen Dichtern redet. Die Idealität der Homeriſchen Geſtaltung iſt weltbekannt. Von den andern hier erwähnten Dichtern erſcheint Kleophon als der Dichter des Realismus, was wir aber auf Glauben hinnehmen müſſen, da wir von dem hier gemeinten Kleophon und von ſeinen Werken ſonſt weiter nichts wiſſen, und aus andern Ariſtoteliſchen Stellen, in denen eines Kleophon, vielleicht deſſelben, gedacht wird (Soph. Elench. c. 15. Rhetor. III. 7.) nicht mehr lernen als was hier geſagt iſt. — Hegemon war ein Zeitgenoſſe des Alkibiades und rangirt in jeder Beziehung neben dem Maler Pauſon, mit dem er hier in Parallele geſtellt erſcheint. Ueber ihn und ſeine Poeſie, in welcher auch epiſche Parodien vorkommen, hat uns Athenäus (IX. p. 406 — 407. XV. 698 — 699). Nachrichten aufbehalten, die ſein Bild vervollſtändigen. Vgl. Ulrici Geſch. der Hell. Dichtkunſt II. 322 — 323. Wie Hegemon in einem Gedichte ſeine Landsleute die Thaſier, ſo hatte Nikochares in ſeiner Deliaſ die Delier verſpottet und karikirt. Beide Dichter waren zugleich Dramatiker. Hegemon war der erſte, der ſeine Parodien ſelbſt öffentlich rezitirte. Wie ſehr er die lachluſtigen Athener entzückte, erzählt Athen.

4. Auf gleiche Weiſe kann man auch im Gebiete der dithyrambiſchen und der nomiſchen Dichtung, wie die Perſer und der Kyklop des Timotheos und Philoxenes beweiſen, eine verſchiedene Art der Nachahmung unternehmen [6]). In derſelben Verſchiedenheit liegt auch der Unterſchied der Tragödie von der Komödie. Denn jene intendirt die Darſtellung beſſerer, dieſe die Darſtellung ſchlechterer Menſchen als ſie jetzt gewöhnlich ſind.

---

a. a. O. (XV. 698 c—f.). Vgl. Anton Weland de praecipuis parodiarum Homericarum scriptoribus. (Götting. 1833.) cp. V.

[6]) Ariſtoteles geht von der Epik zur Lyrik über und ſpricht es aus, daß hier derſelbe Unterſchied von Idealismus und Realismus, von Erhabenheit und Niedrigkeit der Auffaſſung und Darſtellung Statt finden könne. Die dafür kurz angedeuteten Beiſpiele der beiden im Texte genannten Dichter ſind nicht ſpäterer Zuſatz, wie Ritter meint, ſondern ſicher von Ariſtoteles ſelbſt. Beide Dichter hatten Poeſien deſſelben Titels gedichtet. Es gab einen Dithyrambus „der Kyklop" vom Philoxenos wie von ſeinem Zeitgenoſſen Timotheos, und beide hatten einen Nomos „die Perſer" gedichtet. Aus Ariſtoteles erfahren wir nun, daß beider Gedichte in einem verſchiedenen Style gedichtet waren, daß in den „Perſern" des Timotheos der ideale Styl, in den „Kyklopen" des Philoxenos, einem witzigen Spottgedichte, welches Anſpielungen auf den älteren Tyrannen Dionyſius, den Feind des Dichters, enthielt, der niedrige vorherrſchte. — (Ueber beide hochberühmte Muſiker und Lyriker vgl. man Ulrici a. a. O. Th. II. S. 598—610). Die „Perſer" waren das berühmteſte Gedicht des Timotheos. Er beſang den großen Befreiungsſieg der Hellenen über die Perſer, und Plutarch im Leben Philopoemens (cp. 11) und Pauſanias (VIII. 50, 3) haben uns den Anfang davon erhalten. Vgl. Arist. Probl. 28, 7. p. 950, Bekk. und Eth. Nicom. III. 10. §. 10 und daſelbſt Zell.

Drittes Kapitel.

1. Zu den bisherigen gesellt sich ferner ein dritter Unterschied, welcher darin liegt, wie Einer in allen diesen Fällen nachahmend darstellt. Denn man kann mit denselben Mitteln und kann dieselben Vorwürfe nachahmen, einmal indem man bald in eigner bald in anderer Person erzählt, wie Homer thut; oder zweitens indem der Nachahmende derselbe bleibt und seine Person nicht verändert; oder endlich so, daß die Nachahmenden als wirklich handelnde und thätige sich verhalten [1]).

2. Innerhalb dieser drei Verschiedenheiten also bewegt sich die Nachahmung, wie wir zu Anfange gesagt haben, nämlich in der Verschiedenheit der Mittel, der Gegenstände und der Art und Weise. Daher kann man sagen, daß in der einen Beziehung Sophokles als Nachahmer mit Homer innerhalb derselben Kategorie steht, — denn beide stellen bedeutende Menschen dar — in der andern dagegen mit Aristophanes — denn sie stellen beide ihre Personen als handelnde, und zwar als dramatisch handelnde, hin.

---

[1]) Offenbar scheidet hier Aristoteles durch die Betrachtung des Wie der Nachahmung Epos, Lyrik und Drama. In Betreff des letzteren nimmt er, wie der Ausdruck „die Nachahmenden" deutlich zeigt, Rücksicht auf die letzte Verlebendigung des Dramas durch die Aufführung und die Schauspieler. Ueberhaupt aber macht Aristoteles diesen seinen dritten Eintheilungsgrund, das Wie der Nachahmung, hier nur für die Poesie geltend, „obwohl in andern Stellen sich Andeutungen finden, die eine allgemeinere Geltung desselben zu bezeugen scheinen. Es steht nämlich offenbar dieser Eintheilungsgrund in Verbindung mit dem in der Poetik (VIII. 5) und in den Problemen (XIX. 17) angedeuteten, wo ein Unterschied unter den nachahmenden Künsten in der Hinsicht gemacht wird, in wie fern ihre Werke Nachahmungen von Gemüthsbewegungen im eigentlichen, und nur in einem uneigentlichen Sinne heißen könnten." Müller: Geschichte der Theorie der Kunst ꝛc. II. S. 5 — 6.

3. Daher leiten auch Einige die Benennung „Dramen“ hiervon ab, weil dieſe Gedichte dramatiſch Handelnde darſtellen; darum nehmen auch die Dorier die Tragödie ſowohl als die Komödie für ſich in Anſpruch; und zwar die Komödie die Megarer, (theils die hierländiſchen, als ſei ſie zur Zeit ihrer demokratiſchen Verfaſſung dort entſtanden, — theils die von Sizilien, denn von dort ſtammte der Dichter Epicharmos, der viel früher lebte als Chionides und Magnes); die Tragödie dagegen einige von den Dorern im Peloponnes, indem ſie die Benennungen als Beweiſe brauchen. Denn, ſagen ſie, dieſe (die Dorier) nennen die außerſtädtiſchen Ortſchaften „Komen“ während die Athener dieſelben „Demen“ nennen, und „Komödiant“ komme nicht her von Komazein (Umherſchwärmen), ſondern davon, daß die Komöden in den Komen (Dörfern) umherzogen, weil ſie in der Stadt als verächtliches Geſindel nicht geduldet wurden. Desgleichen heiße Thun (Poiein) bei ihnen Drahn, bei den Athenern dagegen Prattein[2]).

---

[2]) Ritter bezeichnet dieſen ganzen Paragraphen als ein dem Ariſtoteles fremdes ſpäteres Einſchiebſel, „als die Randbemerkung eines halbgelehrten Leſers, der ſeine Gelehrſamkeit hier am unrechten Orte hat auskramen wollen.“ Er hat vielleicht Recht. Solcher nicht zur Sache gehöriger, den Gang der philoſophiſchen Entwickelung unnöthig unterbrechender und obenein in ſprachlicher Form und Ausdrucksweiſe höchſt nachläſſiger Beiläufigkeiten macht ſich ein Ariſtoteles nicht leicht ſchuldig, und ein Blick auf die bisherige Ariſtoteliſche Darſtellung genügt, um zu fühlen, daß dieſes Einſchiebſel gänzlich aus dem Tone derſelben fällt. Die in demſelben mitgetheilten Thatſachen und Bemerkungen behalten deßhalb immerhin einen gewiſſen Werth. Wir lernen, daß die Philologen Drama von dem Zeitwort (δρᾶν) drahn (= thun) ableiteten; daß gewiſſe Litteraturhiſtoriker auf dieſe Ableitung den Anſpruch der Dorer auf die Ehre der „Erfindung“ der dramatiſchen Poeſie begründeten, ein Anſpruch, der wie Ottfr. Müller (Dorer II. 367—368) zeigt, nicht ganz der Begründung entbehrte; daß man die Komoedie hier als „Schwarmgeſang“, dort als „Dorfge-

4. Soviel alſo von den Verſchiedenheiten der Nachahmung, wie viele und welche es giebt.

Viertes Kapitel.

1. Meiner Anſicht nach haben im Allgemeinen zwei Urſachen die Poeſie erzeugt, und zwar Urſachen, welche in der Natur des Menſchen begründet ſind [1]).

2. Denn einmal iſt das Nachahmen den Menſchen von Kindheit an natürlich [2]) eigen, und ſie unterſcheiden ſich von

---

ſang" erklärte u. ſ. f. Der wahre Ariſtoteles wußte ſehr gut, daß Epicharmus nicht aus Sizilien, ſondern aus der Inſel Kos gebürtig war (geb. 537 v. Chr.), obſchon er früh mit ſeinem Vater nach dem Sizilischen Megara auswanderte; und ebenſo wenig würde der wahre Ariſtoteles ſich erlaubt haben, den hochberühmten Dichter mit den Worten „Epicharmos, der Dichter" anzuführen, was ziemlich eben ſo klingt, als wenn ein Gelehrter von Fach heutzutage in einer literaturgeſchichtlichen Anmerkung bei Erwähnung Schiller's dieſen Zuſatz machen wollte. — Chionides und Magnes gehörten zu den älteſten attiſchen Komoedienbichtern, und von dem Erſteren bezeugt eine ſichere Nachricht bei Suidas, daß er ſogar zwei Jahre früher als Epicharmus aufgetreten ſei. (Vgl. Ritter: p. 97 ff. Duncker: Geſch. d. Alterth. IV. 497.) Die „Komoeden" ſind die Schauſpieler und Darſteller, der Komoedie, die in älteſter Zeit auch wohl zugleich die Dichter derſelben waren.

[1]) Vgl. Müller: Geſchichte der Theorie der Kunſt bei den Alten II. S. 3 — 5.

[2]) Goethe: „Die Nachahmungsgabe des Menſchen iſt allgemein; er will nachahmen, nachbilden was er ſieht, auch ohne die mindeſten äußern Mittel zum Zwecke" (Wahlverwandtſch. Werke XX. S. 190. Ausg. v. 1829). Ebenſo übereinſtimmend mit Ariſtoteles ſagt Goethe (Ital. Reiſe XXXVIII. S. 100) von der Kunſtfreude des großen Haufens: „ſie beſteht nur darin, daß die Maſſe das Abbild mit dem Urbilde vergleichbar findet."

allen andern lebendigen Geſchöpfen dadurch, daß der Menſch vor allen zum Nachahmen das geſchickteſte iſt, wie er denn auch ſein erſtes Lernen vermittelſt der Nachahmung bewerkſtelligt; und zweitens iſt ebenſo die Freude an den Produkten der Nachahmung eine natürliche Eigenſchaft aller Menſchen.

3. Ein Beweis dafür iſt das was wir bei Werken der Nachahmung geſchehen ſehen. Dieſelben Gegenſtände nämlich, welche wir in ihrer natürlichen Realität mit Unluſt ſehen, betrachten wir grade in ihren vollendetſten Abbildungen mit Vergnügen, wie z. B. die Geſtaltungen der allerverächtlichſten Thiere, ja von Leichnamen [3]).

4. Der Grund auch hiervon iſt der, daß das Erkenntnißgewinnen nicht bloß für die Philoſophen höchſter Genuß iſt, ſondern ganz ebenſo auch für alle andere Menſchen, nur mit dem Unterſchiede, daß dieſe letzteren nur in geringem Maaße der Erkenntniß theilhaftig werden [4]).

5. Der Grund nämlich, weßhalb ſie beim Erblicken ſolcher Abbildungen Luſt empfinden, iſt der, weil dieß Anſchauen begleitet iſt von der ſchließenden Erkenntniß, was ein jedes darſtellt, z. B. daß dies der und der iſt [5]); denn in Fällen,

---

[3]) So ſagt Plutarch: „Menſchen, die in ſchwerer Krankheit oder im Sterben liegen, ſehen wir mit Schmerz, aber den gemalten Philoktet und die Jokaſte des Plaſtikers — ſchauen wir mit Genuß und Bewunderung (Quaest. Conviv. V. 1). Ariſtoteliſche Parallelſtellen über die Luſt an der Nachahmung und ihre Folgen Rhetor. I. c. 11. §. 23. Problem. XXX. 6. de partib. animal. I. 5. Plutarch (de audiendis poetis c. 3) ſagt ferner: „beim Anblick eines gemalten Therſitesgeſichts oder eines Affen empfinden wir Gefallen und Bewunderung nicht wegen der Schönheit, ſondern wegen der Aehnlichkeit."

[4]) „Der gewöhnliche Menſch, der Empiriker, weiß nur das Was, nicht das Warum, der Philoſoph, der Theoretiker, kennt auch das Warum und den Grund." Ariſtot. Metaphyſ. I. 1, 15. (Schwegler II. S. 2. III. S. 9). Problem. XIX. 5. Rhetor. II. 1. III. 10.

[5]) Vgl. Arist. Rhetor. I. 10, wo derſelbe Gedanke faſt wörtlich wiederholt iſt.

wo der Betrachtende den Gegenstand selbst zuvor noch nie gesehen hat, wird die Abbildung nicht als nachahmende[6]) sein Vergnügen erregen, sondern durch ihre technische Behandlung, oder durch ihr Kolorit, oder aus sonst einem ähnlichen Grunde.

6. Da nun das Nachahmen ebenso in unserer Natur liegt wie die Harmonie und der Rhythmus (denn daß die Versmaaße nur einzelne Arten der Rhythmen sind, ist ohne Weiteres einleuchtend), so waren es von Anfang her die dafür durch die Natur befähigten, welche in allmäliger Entwicklung dieser Momente die Poesie aus den Anfängen der Improvisationen ins Leben riefen.

7. Es schied sich aber die Poesie nach den spezifisch eigenthümlichen Charakteren der Dichtenden in entsprechende Verschiedenheiten. Die ernsteren Charaktere ahmten edle Handlungen und Handlungen eben solcher Menschen nach, die Leichtfertigeren dagegen die der Schlechten, indem sie zuerst Spottgedichte machten, wie jene andern Hymnen und Lobgedichte.

8. Von den Dichtern vor Homer nun haben wir kein solches Gedicht nahmhaft zu machen, wiewohl es wahrscheinlich ist, daß es solcher Art Dichter viele gab. Wenn wir aber mit Homer den Anfang machen, so können wir es. Da ist gleich sein Margites[7]) und ähnliche Gedichte (anderer), in wel-

---

[6]) Ich lese mit Gottfr. Hermann: *οὐχ ἧ μίμημα* für den leicht erklärlichen Schreibfehler der Handschriften: *οὐχὶ μίμημα.*

[7]) Der „Margites", in welchem Aristoteles (vgl. auch Eth. Nicom. VI. 7) die Anfänge der Komoedie fand, war ein Gedicht parodischen Inhalts. Dem vielgewandten, erfindungsreichen Odysseus war in demselben ein tölpelhafter Rüpel als Held substituirt, ein richtiger Taugenichts (vgl. das Fragment Eth. Nic. VI. 7), wie schon das Wort bedeutet. Dieser Margites war ein Volksbuch in dem Sinne unseres Eulenspiegel, mit dem indessen die Figur selbst, welche Kollektivbegriff aller Albernheiten und Dummheiten war, keine nähere Verwandtschaft hatte. Aristoteles schreibt hier und an andern Stellen das Gedicht ohne Weiteres dem Homer zu, doch gehört es schwerlich

chen auch das dazu passende [jambische][8]) Metrum sich einfand, welches deßhalb auch jetzt das jambische heißt, weil man in diesem Versmaße einander verhöhnte.

9. So wurden denn von den alten Dichtern die einen heroische die andern jambische. Wie aber in der edlen und ernsten Gattung vorzugsweise Homer Dichter war — denn er allein hat nicht nur überhaupt schön gedichtet, sondern seine Poesie ist auch wesentlich dramatische Darstellung — so hat er auch zuerst die Grundformen der Komödie gegeben, indem er nicht den Spott, sondern das Lächerliche dramatisch behan-

---

dem Sänger, in dessen Geiste die Ilias und Odyssee entstanden sind. Selbst der Homerischen Zeit dürfte es der Natur der Sache nach kaum angehören; denn alle Parodie ist Produkt einer überkultivirten, der naiven Begeisterung des Homerischen Zeitalters fremden Zeit. Athenäus (XV. 698) nennt daher auch als den ersten Parodisten den Hipponax, einen Zeitgenossen des Peisistratos, und Hegemon (S. Poetik Kap. 2) war der erste, der die Parodie zum Gegenstande öffentlicher scenischer Wettkämpfe machte. Erfinder des jambischen Versmaßes war Archilochus um die Mitte des 7ten vorchr. Jahrhunderts. Wahrscheinlich war der wirkliche Verfasser des Margites ein Mitglied der spätern Homeridenschule des sechsten Jahrhunderts, und Suidas nennt als Autor den Karier Pigres aus Halikarnassos, den Bruder der bekannten Königin Artemisia, der auch den Homerischen Froschmäuse-Krieg gedichtet haben soll. Diese Zurückführung beider Gedichte auf einen fürstlichen Witzling aus der Zeit der höchsten Kultur Kleinasiens hat ohne Zweifel mehr für sich, als die Annahme der Autorschaft Homers für ein Gedicht, das von dem Geiste Homers und seiner Zeit so himmelweit abliegt.

[8]) Ich halte dieses Wort für einen späteren erklärenden Zusatz, der aber, wie der Zusammenhang zeigt, hier unpassend ist. Aristoteles will sagen: das für diese geringere Art von Gedichten passende Metrum, welches erst nach Homer in Anwendung kam, erhielt später den Namen des „iambischen" (d. h. des schlagartig treffenden, verletzenden) weil man sich seiner in Gedichten solcher verletzenden und verhöhnenden Art bedient hatte.

delte. Denn der Margites steht ganz so im Verhältniß zu den Komödien, wie die Ilias und Odyssee zu den Tragödien.

10. Nachdem nun aber die Tragödie und Komödie hervorgetreten war, da wurden diejenigen, welche ihr Naturell zu einer oder der andern von diesen beiden hertrieb, hier statt der Dichter von Spottliedern Komödiendichter, dort, statt epischer, Tragödiendichter, weil diese neuen Dichtungsformen bedeutender und geschätzter waren, als jene früheren.

11. Die Untersuchung freilich, ob die Tragödie in ihren verschiedenen Arten bereits ausreichend entwickelt sei oder nicht, sowohl in Hinsicht auf ihr inneres Wesen als in Bezug auf die theatralische Darstellung, gehört einer andern Untersuchung an [9]).

12. Während nun also die Tragödie selbst und ebenso auch die Komödie von Anfang an improvisatorischer Art waren, und zwar so, daß jene von den Vorsängern des Dithyrambos, diese von denen der Phalluslieder [10]) ausging, welche

---

[9]) Die Tragödie, sagt Arist., ist historisch die letzte Entwicklungsform der Poesie; ob sie absolut die letzte und in jeder Beziehung vollkommenste sei, das sei eine andere Frage, die er hier eben nur andeutet, (dahin gehört z. B. die Frage, ob es möglich sei, mehr als drei Schauspieler zugleich auftreten zu lassen), und um die uns vielleicht der Excerptor der Arist. Poetik gebracht hat. Doch zeigt die ganze Fassung der Frage, daß Arist. sie nicht unbedingt mit Ja beantwortet haben wird. Vgl. Bernays p. 185.

[10]) Die Lieder, welche man bei den Prozessionen sang, in welchen ein Phallus, d. i. die Nachbildung eines männlichen Gliedes, als Symbol der zeugenden Naturkraft, umhergetragen wurde. Vgl. Realencyclop. V. 1425 — 26. — Der Dithyrambus ist das uralt heilige Lied zur Feier des Dionysoskultus, dessen Inhalt die Leiden des Gottes bildeten. Der Vorsänger (Exarchon) des Dithyrambus trug die erzählenden Parthien vor, während der Chor unter seiner Leitung das Feierlied sang. Näheres über diese Uranfänge der Tragödie findet man in der Realencyclop. VI. 2. S. 2041 — 45. Ueber die der Ko-

letzteren auch heutzutage noch in gar manchen Städten bräuchlich sind, so gewann sie allmälig an Umfang und Bedeutung, indem man das, was sich als ihre Eigenthümlichkeit nach und nach herausstellte, weiter ausbildete; und nachdem sie viele Veränderungen durchgemacht hatte, blieb die Tragödie stehen, da sie endlich die ihr eigenthümliche naturgemäße Gestaltung gewonnen hatte [11]).

13. Was nun die jetzige Anzahl der in ihr auftretenden Schauspieler betrifft, so führte sie von Einem auf Zwei zuerst Aeschylus, der zugleich die Chorparthien verringerte und dem Dialog die erste Stelle gab, während Sophokles es war,

---

mödie ebend. II. S. 568 ff. und Ottfr. Müller: Dorer II. 347 ff. Vgl. Duncker: Geschichte des Alterth. IV. S. 333 ff.

[11]) Die von Aristoteles angedeuteten Veränderungen und Entwicklungsstufen der griechischen Tragödie sind folgende: a) Urälteste Form: Die Improvisationen der Exarchonten des Dithyrambus und des aus 50 Satyrmasken bestehenden Bacchischen Chors. b) Das Drama des Thespis, der den Chorführer in einer Charaktermaske abwechselnd mit dem Chore sprechen und agiren ließ, jedoch noch immer in der alten scherzhaften Weise und wahrscheinlich in trochäischen Tetrametern. Aus der uralten Feier des Dionysos war ein Oratorium mit Recitativen geworden, aus dem Chorgesange ein lyrisches Drama mit mimischer und Tanzdarstellung. c) Thespis' Nachfolger, Phrynichos und Choerilos, überschritten den Kreis der Dionysischen Mythen, und wählten Sujets aus der übrigen Götter- und Heldensage, ja selbst aus der Geschichte, und Phrynichos stellte dem Chorführer einen Sprecher zur Seite; Beginn des Dialogs. Doch blieb das Chorlied noch immer die Hauptsache. d) Erst Aeschylus, der einen zweiten Sprecher einführt, kehrt das Verhältniß um, indem er den dialogischen Theil zur Hauptsache macht, und zugleich den jambischen Trimeter als Gesprächsmetrum, sowie die angemessene Kostümirung der auftretenden Personen einführt. e) Sophokles endlich vollendet die Formen der Tragödie, indem er zuerst drei Schauspieler in einer Scene auftreten läßt, und die der Scene angemessene Dekoration der Bühne einführt.

welcher drei Schauspieler und die Dekoration der Bühne einführte.

14. Auch hinsichtlich ihres Umfangs gelangte sie von kleinen Mythen und lächerlichem sprachlichen Ausdrucke, wie das ihrer Herkunft aus dem Satyrspiele anklebte, erst spät zu ihrer eigenthümlichen Bedeutung und Erhabenheit, so wie auch das Versmaß vom Tetrameter zum iambischen überging. Im Anfange nämlich bediente man sich des Tetrameters, weil die Dichtung noch mehr den Satyrn- und Tanzcharakter hatte [12]); sobald aber die erzählende Rede sich herausgebildet hatte, fand die Natur derselben das zu ihr gehörige Metrum von selbst. Denn von allen Versmaßen ist das iambische vorzugsweise das der gewöhnlichen Rede [13]). Beweis dafür ist, daß wir in der gewöhnlichen Unterhaltung mit einander meistentheils in Jamben sprechen, sehr selten dagegen in Hexametern und nur in Fällen, wo wir über den gewöhnlichen Gesprächston hinausgehen.

Endlich die vermehrten Auftritte und wie die übrigen Erfindungen zur vollständigen Ausbildung der einzelnen Theile sonst heißen, mögen hier nur andeutungsweise von uns erwähnt sein; denn es würde eine weitläuftige Arbeit sein, sie alle einzeln durchzunehmen [14]).

---

[12]) Aristoteles meint den trochäischen Tetrameter, der wie es in der Rhetorik heißt (III. 8) *χορδαχικώτερος* d. h. vorzugsweise für den satyrmäßigen ausgelassenen Kordaxtanz der geeignete Rhythmus ist. Vgl. Poetik c. XXIV. §. 5.

[13]) Dasselbe noch ausführlicher lesen wir in der Aristotelischen Rhetorik III. 1. Vgl. III. 8. und unten Poetik c. XXIV. §. 5.

[14]) Ich habe die Worte *περὶ μὲν οὖν τούτων τοσαῦτα* ausgelassen. Sie fehlen in sämmtlichen Handschriften, und sind ein offenbarer Nothbehelf eines alten Herausgebers, der die Bedeutung des *λέγεται* wie ich sie in der Uebersetzung erklärt habe, und wie sie im folgenden Kapitel § 4 genau eben so wiederkehrt, nicht verstand. Möglich indeß ist es auch, daß jene Worte, die sich am Rande einer Pariser Handschrift (Par. 2040) beigeschrieben finden, den Schluß des Kapitels

Fünftes Kapitel.

1. Die Komödie ist, wie wir bereits sagten [1]), eine Nachahmung schlechterer Charaktere, doch wohlgemerkt nicht in dem Sinne absoluter Schlechtigkeit [2]), sondern von dem hier in Rede kommenden Häßlichen gehört ein Theil in das Gebiet des Lächerlichen [3]). Das Lächerliche ist nämlich irgend ein Fehler und eine Häßlichkeit, die keinem wehe thut und nichts Verderbliches in sich hat; wie, um gleich das nächste Beispiel zu nehmen, die lächerliche Maske etwas häßliches und verzerrtes ist, ohne Schmerz auszudrücken [4]).

2. Die verschiedenen Entwicklungsübergänge der Tragödie sowie die Dichter, durch welche dieselben herbeigeführt wurden, sind, wie wir gesehen haben [5]), kein Geheimniß geblieben; der Entwicklungsgang der Komödie dagegen blieb ein

---

bildeten. — Was die „verschönenden Erfindungen" betrifft, mit denen im Laufe der Zeit die ausgebildete Tragödie „geschmückt" und ausgestattet wurde, so meint der Philosoph damit: die kunstvolle Anlage der Fabel, die mannichfachen scenischen Apparate und Einrichtungen, die musikalische Begleitung, die Masken, die Maschienerien, u. s. f.

[1]) Vgl. das vorige Kapitel, §. 7 und Kap. II. §. 4.

[2]) D. h. nicht in seiner drohenden Spitze als Böses darf das Schlechte gefaßt sein. S. Vischer: Aesth. I. S. 344 und 340. Ebenso Platon im Phileb p. 49 ff.

[3]) D. h. das Lächerliche ist der Mittelpunkt der Komödie, und zwar das, welches eine Art des Häßlichen ist, das, als in sich selbst widersprechend verunstaltet. Vgl. Biese: d. Phil. d. Arist. II. 696 — 697. 342. 658. Ethic. Nicom. IV. 14.

[4]) Eine komische Maske mit dem Ausdrucke des Schmerzes wäre nicht mehr eine solche, weil sie aufhörte lächerlich zu sein. Denn Schmerz ist nie lächerlich. Vgl. Schlegel: dramat. Verlassensch. I. 352. Jean Paul: Vorschule der Aesth. I. 134. Vischer: a. a. O. S. 344. 367.

[5]) Dies „wie wir gesehn haben" liegt in der Partikel οὖν.

ist, weiß es auch von epischen Gedichten. Denn Alles was die Epopoe hat, liegt der Tragödie zu Grunde, was aber diese letztere hat, findet sich nicht alles in der Epopoe.

Sechstes Kapitel.

1. Ueber die sich in Hexametern bewegende nachahmende Darstellung [1]) und über die Komödie werden wir später reden. Jetzt wollen wir über die Tragödie sprechen, nachdem wir zuvor den Begriff ihres Wesens, wie er sich aus dem Bisher-gesagten ergiebt, gefaßt haben werden.

2. Es ist also [2]) Tragödie Nachahmung einer Handlung würdig bedeutenden Inhalts und vollständig abgeschlossenen Verlaufs, die einen bestimmten Umfang hat [3]), in künstlerisch gewürzter Sprache, deren Würzen jede für sich in den verschiedenen Partien der Tragödie zur Anwendung kommen [4]); vorgeführt von gegenwärtig handelnden Personen und nicht durch erzählenden Bericht, durch Mitleid und Furcht die Läu-

---

[1]) Umschreibung für „Epische Poesie".

[2]) d. h. „nach dem Bishergesagten." S. § 1.

[3]) „Nicht nur für die Tragödie fordert Aristoteles eine bestimmte Größe, sondern für alles Schöne. Es darf nicht zu klein sein, sonst markirt es sich nicht in der Anschauung; nicht zu groß, sonst ist keine Uebersicht möglich." Vischer: Aesthetik I. S. 101. II. S. 74—75.

[4]) Müller II. S. 138 übersetzt: „durch das Mittel einer Rede, die in jedem ihrer einzelnen Theile durch besondere Reize verschönt ist." Knebel: „in einer veredelten Sprache, die jedoch für jeden besondern Bestandtheil in ihren Abschnitten eine andere ist." Der Sinn kann kein anderer sein als der, daß in der Tragödie die künstlerischen Verschönerungsmittel der poetischen Darstellung: reines Versmaß, Tonkunst und Gesang, nicht alle zusammen oder überall, sondern gesondert und je in verschiedenen Partieen der Tragödie zur Anwendung kommen. Vgl. Bernays S. 146.

terung der Empfindungseindrücke dieser Art abschließlich zu Stande bringend [5]).

3. Ich nenne „künstlerisch gewürzte Sprache" eine solche welche Rythmus, Harmonie und Gesang in sich schließt, und verstehe unter der „gesonderten Anwendung für jede der bestimmten Darstellungsweisen" dies, daß einige Partien bloß metrisch gehalten sind, während dagegen zur vollständigen Darstellung anderer Gesang erforderlich ist.

4. Da es ferner Handelnde sind welche in unmittelbar wirklicher Gegenwärtigkeit [6]) die nachahmende Darstellung vollziehen, so dürfte sich in gewisser Beziehung die dekorative Ausstattung (der Scene und Personen) für das Auge (des Zuschauers) als erstes nothwendiges Erforderniß der Tragödie herausstellen. Demnächst: die Gesangkomposition und der sprachliche Ausdruck; denn innerhalb dieser bewegt sich die Darstellung der Handelnden. Ich verstehe aber unter der Bezeichnung „sprachlicher Ausdruck" die bloße metrische Komposition, während ich unter Gesangkomposition das verstehe, was seiner Bedeutung nach allgemein verständlich ist.

5. Da es nun eine Handlung ist, deren Nachahmung die Tragödie ist, zur Handlung aber bestimmte handelnde Personen gehören, welche nothwendig von einer gewissen Beschaffenheit sein müssen sowohl in Bezug auf ihren Charakter als auf ihre intellektuelle Thätigkeit [7]) — denn dies sind die beiden

---

[5]) Ueber die Katharsis als Wirkung der Tragödie s. die Einleitung.

[6]) in unmittelbar wirklicher Gegenwärtigkeit; diese Bestimmung liegt in der Präsensform von *πράττοντες* und *μιμοῦνται*.

[7]) Der Aristotelische Ausdruck (*διάνοια*), den wir durch intellektuelle Thätigkeit, Knebel durch „Gedanken" übersetzt haben, ist am besten erklärt von F. Vischer: Aesthetik IV. S. 1382. Es ist „die Durchklärung des Stoffs mit dem Lichte des Bewußtseins, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedankenausdruck, das Gnomische." Vgl. auch Biese: Philosophie des Aristot. I. 327. 626. II. 684.

Dinge durch welche unser Urtheil über die Beschaffenheit der Handlungen bestimmt wird — so liegt es in der Natur der Sache, daß es zwei Grundursachen der Handlungen giebt: Reflexion und Charakter [8]), und daß diesen gemäß auch alle Handelnden hier ihren Zweck erreichen, dort verfehlen.

6. Was nun die Handlung anlangt, so ist ihre hier in Frage kommende Nachahmung die Fabel. Ich verstehe nämlich unter „Fabel" hier die Komposition der Begebnisse, unter Charakteren das was unser Urtheil über die sittliche Beschaffenheit der Handelnden bestimmt, unter Reflexion alle diejenigen Partien in welchen sie (die Handelnden) mittelst der Rede irgend etwas darlegen oder eine Anschauungsweise zu Tage bringen [9]).

7. Nothwendig also muß die Tragödie überhaupt sechs Bestandtheile haben, nach welchen sich die Beschaffenheit der einzelnen Tragödie bestimmt. Diese sind: Fabel, Charaktere, sprachlicher Ausdruck, Gedanken, sinnliche Darstellung fürs Auge und Gesangkomposition. Die Mittel nämlich durch welche die auftretenden Personen eine Handlung nachahmend

---

[8]) Trieb und Vorstellung sind nach Aristoteles die beiden Grundursachen, das Bewegende allen Handelns. Im Triebe offenbart sich die sittliche Neigung, auf welcher die eigenthümliche Individualität (der Charakter) beruht; in der intellektuellen Thätigkeit das überlegende, prüfende Reflektiren, wie das Erstrebte zu verwirklichen, der Zweck zu erreichen ist. S. Biese II. 684. Und je nach dem Charakter und der bei der Handlung aufgewendeten Intelligenz und Reflexion wird die Handlung selbst von uns qualifizirt.

[9]) „Das Aussprechen allgemeiner Gedanken, wie es überhaupt im Wesen der Poesie liegt, findet hier seine vollste Anwendung. Der Zweck wird im Drama, wie vor dem eignen Bewußtsein, so vor dem Freunde, dem Gegner gerechtfertigt; es wird mit Gründen gekämpft, bleibende Wahrheiten, Sentenzen, breitere Ausführungen gehen herüber und hinüber, und stellen den Kampf der Kräfte in ein Tageslicht, das ihn von allen Seiten beleuchtet und ihm den Stempel eines Kampfes von Ideen aufprägt." Vgl. Vischer a. a. O.

darstellen, bilden zwei Bestandtheile[10]); die Art und Weise wie sie darstellen, einen[11]), die Gegenstände welche sie darstellen, drei[12]); und weitere Bestandtheile giebt es nicht.

8. [Von diesen hier genannten Formen haben denn auch nicht wenige derselben[13]) Gebrauch gemacht; denn nicht nur enthält jedes (Drama) scenische Ausstattungen fürs Auge, sondern auch Charakter, Fabel, sprachlichen Ausdruck, Gesang und Reflexion gleichermaßen.]

9—10. Der wichtigste dieser Bestandtheile ist die Verknüpfung der Begebnisse; denn die Tragödie ist nachahmende Darstellung nicht von Menschen sondern von Handlung und Leben, Glück und Unglück — denn auch das Unglück[14]) besteht in Handlung — und ihr Endziel ist eine bestimmte Handlung, nicht eine Beschaffenheit. Die Menschen aber sind je nach ihrem Charakter so oder so beschaffen, ob sie aber glücklich oder nicht glücklich sind das hängt von ihren Handlungen ab. Die Handelnden handeln also nicht um ihren Charakter darzustellen, sondern sie geben durch ihre Handlungen zugleich mit ihren Charakter kund. Folglich sind die Thatsachen und die Fabel das Endziel der Tragödie. Das Endziel ist aber überall die Hauptsache.

11. Ferner: ohne Handlung ist keine Tragödie möglich, aber sehr wohl ist eine solche möglich ohne Charaktere. Denn die Tragödien der meisten neueren Dichter sind ohne individuelle Charaktere, und überhaupt giebt es viele Dichter von denen dasselbe gilt, wie denn auch unter den Malern Zeuxis

---

[10]) rhythmisch gegliederte sprachliche Form, und Gesangkomposition.

[11]) Für das Auge in unmittelbarer gegenwärtiger Wirklichkeit, (scenische Ausstattung, Dekoration, Kostüm ꝛc.).

[12]) Fabel, Charaktere, Gedanken.

[13]) Der Interpolator, dessen unnütze Randbemerkung in den Text unserer Handschriften gekommen ist, meint die tragischen Dichter.

[14]) So alle Handschriften. Ueber die ästhetische Bedeutung dieser Sätze vgl. Vischer I. S. 275. IV. S. 1386 und 1395.

sich im Vergleich mit Polygnotos ebenso verhält. Denn während Polygnotos ein trefflicher Charaktermaler ist, hat die Malweise des Zeuxis nichts individuell Charakteristisches[15]).

12. Ferner: wenn ein Dichter in Einem fort noch soviele ethische Tiraden, und vortrefflich dichterisch ausgedrückte Aussprüche und Gedanken zusammenstellte, wird er damit noch keineswegs das erreichen, was wir als die Wirkung der Tragödie hingestellt haben[16]); sondern in bei weitem höherem

---

[15]) Vgl. Pauly's Realencyclop. VI. 2. S. 2865. „Das Verhältniß des Polygnot zum Zeuxis ist ein ähnliches wie das von Fiesole zu Raphael und Correggio. Diesen alten Meistern war es — in Uebereinstimmung mit dem Charakter ihrer Zeit um den sittlichen und religiösen Ausdruck zu thun, die Erregung des sinnlichen Wohlgefallens durch Zeichnung und Farbe war ihnen fremd. Wie es nun aber heutigen Tags Kunstkritiker giebt, welche in Fiesole und seinen Kunstverwandten die Vollendung der christlichen Kunst erblicken, und den Raphaelischen Idealbildern das christliche ἦθος absprechen, so spricht auch Aristoteles hier dem Zeuxis, welcher in Beziehung auf Naturstudium und Farbe die Kunst mächtig förderte, das Ethos ab. Nichtsdestoweniger aber stellte Zeuxis die Penelope ihrem historischen Charakter getreu, bei aller Schönheit, die ihr sein Pinsel verlieh, so sittsam und züchtig dar, daß die Kunstkenner zu Plinius' Zeit darin das Musterbild eines ausdrucksvollen Gemäldes erkannten (in qua pinxisse mores videtur, sagt Plinius)." Daß aber Zeuxis in seinem Style vorzugsweise das Idealschöne anstrebte, und in seiner Art wie Raphael, Musterbilder des Vollkommenen darzustellen suchte, sagt uns Aristoteles selbst am Ende des 25sten Kapitels der Poetik. Vgl. auch c. XX. §. 8.

[16]) Vgl. J. Paul Vorschule zur Aesth. S. 101. — Daß es solche Stümper gab, welche auf diese Weise die Aufgabe und Wirkung der Tragödie, Mitleid und Furcht in idealer Weise zu erregen, erreichen zu können meinten, sehen wir aus Platons Phaedrus (p. 268 d.), wo ein solcher sich einem Sophokles und Euripides als ebenbürtigen Fachgenossen legitimiren zu können glaubt, indem er von sich aussagt: „er verstehe es, nach Belieben mitleiderregende Tiraden zu dich-

Maße wird das diejenige Tragödie erreichen, die, während sie solche Tiraden vielleicht sehr sparsam anwendet, dagegen eine richtige Fabel und Verknüpfung der Thatsachen aufzuweisen hat.

13—14. Dazu kommt, daß die bedeutendsten Stücke, durch welche die Tragödie ihren Einfluß auf das Gemüth übt, Theile der Fabel sind, nämlich die Glücksumschläge und die Erkennungen[17]). Ein fernerer Beleg für unsere Ansicht ist der erfahrungsmäßige Umstand: daß die Anfänger im Dichten viel früher im Stande sind mit dem sprachlichen Ausdruck und mit Charakterschilderungen fertig zu werden, als die Thatsachen zu verknüpfen, wofür denn auch die frühesten[18]) (tragischen) Dichter fast durch die Bank als Beispiel dienen können. Also noch einmal: der Grundbestandtheil und so zu sagen die Seele der Tragödie ist die Fabel[19]); erst in zweiter Reihe kommen die Charaktere.

---

ten, und dann wiederum Furcht und Schrecken einflößende.„ Vgl. Bernays S. 179 — 180.

17) Ueber beide handelt das elfte Kapitel der Poetik.

18) Ritter erklärt *οἱ πρῶτοι ποιηταὶ* durch: „alle Dichter bei ihren ersten Versuchen," was nicht sprachgemäß ist. Vgl. auch Müller Geschichte der Theorie d. K. II. 157.

19) „Kein Werk der Kunst ist so ganz Komposition wie das Drama, denn in keinem wird aller Stoff so durchgearbeitet und alles Einzelne so ganz und straff in einen Zusammenhang gerückt, worin es seine ganze Bedeutung durch die Beziehung zum andern hat. Das ist die weitere spezifisch künstlerische Bedeutung des Aristotelischen Satzes: daß in der Tragödie nicht die Menschen, sondern die Zusammenstellung der Begebenheiten, die Behandlung des Mythus d. h. der Fabel, die Hauptsache sei." Vischer a. a. O. S. 1395. Anmerk. zu § 902. — „daß Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht auf die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen." Schiller an Goethe, Briefwechsel III. S. 100. — Daher pflegte der große Dramatiker Menander zu sagen: „Meine Komödie ist gemacht, denn ich habe die Oekonomie der Komposition fertig." Plut. d. Glor. Ath. c. 4.

15. Aehnlich ist es ja auch bei der Malerei. Denn wenn Einer hier in seinem Gemälde die schönsten Farben planlos auftrüge, würde er sicherlich nicht dieselbe wohlgefällige Wirkung hervorbringen als wenn er ein wirkliches Bild auch nur im Kreideumriß hinstellte [20]).

Endlich: die Fabel ist Nachahmung einer Handlung, und eben als solche stellt sie vorzugsweise durch diese zugleich die Handelnden dar.

16. Das dritte ist die Reflexion [21]), das heißt, die Fähigkeit die in der Sache enthaltenen und mit den Verhältnissen stimmenden Gedanken auszusprechen, was hinsichtlich der (in den Tragödien eingeflochtenen) Reden die Aufgabe der Politik und Rhetorik ist [22]). Denn die alten Dichter ließen ihre Personen politisch sprechen, während die heutigen sie rhetorisch sprechen lassen.

17. Der Charakter einer Person ist dasjenige woraus sich offenbart, von welcher Art ihre sittliche Absicht ist [23]). Darum haben solche Reden nichts von Charakter, in welchen überhaupt sich nicht zeigt, was der Redende erstrebt oder was er flieht. Reflexion (intellektuelle Thätigkeit) dagegen sind alle die Stellen, in welchen die Personen darthun, daß etwas ist oder daß es nicht ist, oder überhaupt etwas auseinandersetzen.

18. Das vierte ist im Betreff der Redepartien der sprachliche Ausdruck. Ich verstehe aber, wie früher gesagt ist, unter

---

[20]) Die ausführliche Erklärung giebt Müller a. a. O. II. S. 318 — 319.

[21]) d. h. die intellektuelle Thätigkeit. Vgl. oben §. 5. und §. 6. und das. d. Anmerk.

[22]) Der Dichter muß Politiker sein, um den großen politischen und sittlichen Interessen und Gedanken, mit denen es die Tragödie zu thun hat, gerecht werden zu können, und er muß mit der politischen Einsicht die Kunst des Redners verbinden, welche diesen Gedanken den richtigen, sachgemäßen Ausdruck zu geben lehrt.

[23]) Vgl. Rhetor. III. 16 (p. 1417 a. 15. Bekk. u. ebend. II. 21.

sprachlichem Ausdruck die Darstellung durch Worte, was bei gebundener wie bei ungebundener Rede dieselbe Bedeutung hat.

19. Von den übrigen [fünf] Stücken ist die Gesangkomposition die wichtigste der Würzen.

Die Darstellung für das Auge endlich hat zwar Einfluß auf das Gemüth des Zuschauers, ist aber doch dasjenige Stück, welches das unkünstlerischste ist und der Kunst des Dichters am fernsten liegt. Denn die Tragödie übt ihre Wirkung auch ohne theatralische Aufführung und Schauspieler, und überdies liegt die geschickte Versinnlichung durch sichtbare Darstellung weit mehr in der Macht und Kunst des Maschinisten als in der der Dichter.

Siebentes Kapitel.

1. Nachdem wir diese Bestimmungen festgesetzt haben, wollen wir demnächst darüber sprechen, wie die Verknüpfung der Thatsachen beschaffen sein muß, da dies doch das Erste und Wesentlichste bei der Tragödie ist.

2. Fest steht für uns, daß die Tragödie Nachahmung einer ganzen und vollständigen Handlung ist, welche einen gewissen Umfang hat; denn es kann etwas ein Ganzes sein, auch ohne einen bestimmten Umfang zu haben[1]).

3. Ganz ist vielmehr, was Anfang, Mitte und Ende hat[2]). Anfang aber ist, was selbst zwar nicht nothwendig etwas anderes zur Voraussetzung hat, wohl aber solcher Natur ist, daß nach ihm etwas anderes dasein oder werden muß[3]).

---

[1]) Vgl. Schlegel, dramat. Vorles. II. S. 84. Vischer Aesthetik I. S. 100 ff.

[2]) Aristot. de Coelo I. sagt: „Alles besteht aus Dreien, aus Anfang, Mitte und Ende, daher wir von der Natur gleichsam die Gesetze derselben empfangen und diese Zahl bei Gottesverehrungen gebrauchen." Vgl. Voß zu Virg. Eclog. VIII. S. 426.

[3]) Ueber den philosoph. Begriff „Anfang" (ἀρχή) bei Aristoteles

Ende dagegen umgekehrt, was selbst von der natürlichen Beschaffenheit ist, daß es nach etwas anderm entweder in nothwendiger Folge oder doch dem gewöhnlichen Laufe der Dinge nach sein muß, während auf es nichts anderes folgt. — Mitte endlich ist was eben sowohl selber Folge eines Vorhergehenden ist als auch wiederum ein Anderes als Folge nach sich hat. Mithin dürfen die gut komponirten Fabeln weder von einem zufälligen Punkte anfangen noch an einem zufälligen Punkte enden, sondern es müssen die obigen Gedankenbestimmungen zur Anwendung kommen.

4. Ferner: da jedes Schöne, sei es ein lebendes Geschöpf oder irgend ein Ding das aus gewissen Theilen besteht, diese nicht nur wohlgeordnet haben muß, sondern auch nicht jede beliebige Größe haben darf — denn das Schöne besteht in Größe und Ordnung [4]) — deshalb kann weder ein ganz winzig kleines Geschöpf schön sein, — denn die Anschauung fließt zur Undeutlichkeit zusammen, weil sie in einem nahezu unmerklichen Zeitmomente stattfindet, — noch ein übergroßes, denn da geschieht die Anschauung nicht mit einemmale [5]), sondern es geht für die Anschauenden die Einheit und Ganzheit verloren, wie z. B. wenn das anzuschauende Geschöpf zehntausend Stadien groß wäre [6]).

5. Also: wie es bei den Körpern und bei den lebendigen Geschöpfen gilt, daß sie eine gewisse Größe haben müssen die aber leicht überschaulich ist, so auch bei den Fabeln: sie müssen eine gewisse Länge haben, die aber leicht behaltbar ist.

---

und den früheren griechischen Philosophen s. Schwegler zu Arist. Metaphysik Th. II. S. 186—187.

[4]) „Die Hauptformen des Schönen sind die Ordnung, das Gleichmaß und das Begrenzte." Arist. Metaphys. XIII. 3 extr. Ueber den Begriff des Schönen bei Aristoteles handelt am ausführlichsten Müller a. a. O. II. S. 95—106. Zell zu Arist. Nikomach. Ethik IV, 3, 5.

[5]) Vgl. die herrlichen Worte Winckelmanns in der Kunstgeschichte IV. 2, 22.

[6]) Vgl. Politic. VII. 4. Eth. Nicom. IX. 10, 3.

6. Die Bestimmung dieser Länge mit Rücksicht auf die theatralische Aufführung bei den Kunstwettstreiten und auf die sinnliche Darstellung ist nicht Sache der Aesthetik. Denn gesetzt es müßten hundert Tragödien bei einem solchen Kunstwettstreite aufgeführt werden so würde man allenfalls „nach der Wasseruhr streiten" müssen, wie man bei der und jener Gelegenheit zu sagen pflegt [7]).

[7]) Die beste Erklärung dieser Stelle und namentlich der anstößigen letzten Worte ist die von Heinr. Knebel (Uebers. S. 361). Der Sinn ist: der äußere Umfang der Tragödien, als für die Bühnendarstellung bestimmter Dichtungen, hängt von äußern Bühnenverhältnissen ab, ist nicht Sache der Kunsttheorie. Bei den griechischen Bühnenaufführungen, die an bestimmte Festtage geknüpft waren, traten mehrere Dichter mit mehreren Stücken auf und rangen um den Preis, daher die Aufführung durch ἀγωνίζεσθαι (wettkämpfen) bezeichnet wird. Es kam also darauf an, wie viele Tragödien das Theatergesetz zur Aufführung zuließ, was etwas willkürliches war. Ginge man darin zu weit, sagt Aristoteles — (und hier ist eine der wenigen Stellen, wo der ernste Philosoph sich einen Scherz erlaubt, dessen Tragweite und Pointe wir Spätgeborne freilich nicht mehr völlig ermessen können, da wir die speziellen Verhältnisse der damaligen griechischen Bühne, auf die er anzuspielen scheint, nicht kennen): „ließe man z. B. hundert Tragödien zur Aufführung an einem Tage zu, so würde man zu dem Auskunftsmittel greifen müssen, die Länge (den ὅρος τοῦ μήκους) jeder einzelnen Tragödie „nach der Wasseruhr" zu bestimmen. Nach der Wasseruhr aber bestimmte man bei Gerichtsprozessen die Zeit, welche Partei und Gegenpartei mit ihrem Verhandeln beanspruchen durften. Da nun das Verhandeln vor Gericht (ἀγωνίζεσθαι) im Griechischen durch dasselbe Wort bezeichnet wird, wie das Aufführen der Dramen im festlichen Kunstwettstreite, so deutete Aristoteles dies Wortspiel durch den Zusatz „wie man — zu sagen pflegt" an, ohne durch ausdrückliche Nennung der „andern Gelegenheit" seinen Witz abzuplatten. Uebrigens sind die Fragen: wieviele Tragödien wurden an einem Tage, in einer Aufführung (εἰς μίαν ἀκρόασιν) Arist. Poet. c. XXIV. § 3.) gegeben? und: wieviele Tage dauerten diese tragischen Festspiele? so-

7. Was dagegen die Bestimmung der Länge anlangt, sofern sie die Natur des Vorgangs selbst betrifft, so ist im Allgemeinen immer der größere Umfang, vorausgesetzt daß er überschaulich bleibt, hinsichtlich der Ausdehnung der schönere. Sollen wir aber eine ungefähre einfache Bestimmung geben, so lautet sie: derjenige Umfang, innerhalb dessen, während eines nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit stätig fortschreitenden Verlaufs der Dinge, ein Umschlag aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück geschehen kann, ist eine genügende Gränzbestimmung des Umfangs.

Achtes Kapitel.

1. Die Fabel aber ist eine nicht, wie Einige meinen, wenn sie sich um einen (Helden) bewegt. Denn diesem Einen freilich[1]) kann Vieles ja Unzähliges passiren wovon selbst Einiges zusammen noch keine Einheit bildet. So gehören auch einer Person viele Handlungen an, von denen keine einzige zu einer einheitlichen Handlung wird.

2. Darum gilt das Verfahren aller derjenigen Dichter für fehlerhaft, welche eine Herakleis und Theseis und sonstige Dichtungen dieser Gattung verfaßt haben. Sie meinen nämlich: weil Herakles eine Einheitsperson ist, darum müsse auch die Heraklesfabel Einheit haben[2]).

---

viel ich weiß noch ungelöste Probleme unserer Alterthumswissenschaft. Man sehe das merkwürdige ketzerische Buch von Heigl: Ueber die Antigone und Elektra des Sophokles. S. 39 — 44.

[1]) Ich lese mit Victorius (Var. lect. XXX. 3) und Sylburg (Praef. ad Arist. Tom. II. ad Victor. p. 2) τῷ γ' ἑνὶ statt der von Becker und Ritter beibehaltenen Lesart der Handschriften τῷ γένει. Sylburg verweis't auf das zweite Buch der Physik, wo Aristot. ebenso sagt: ἄπειρα γὰρ τῷ ἑνὶ συμβαίη.

[2]) Das ist ein Gesichtspunkt, unter welchem auch in dem epischen Gedichte der neueren Zeit die zahlreichen lebensbeschreiberischen

3. Homer dagegen, wie er auch in allem andern groß dasteht, hat meine ich auch hier einen vortrefflichen Blick gehabt, sei es daß ihn künstlerische Einsicht oder Naturell leitete. Denn indem er seine Odyssee dichtete, nahm er in sein Gedicht keineswegs Alles auf was dem Helden passirt war, wie z. B. seine Verwundung auf dem Parnassos [3]) und seinen verstellten Wahnsinn bei der Versammlung zum trojanischen Kriegszuge [4]), von welchen beiden Ereignissen keins der Art war, daß wenn das eine geschah nothwendig oder doch wahrscheinlich auch das andere hätte eintreten müssen, sondern er komponirte seine Odyssee um den Mittelpunkt einer einheitlichen Handlung, wie wir sie in ihrer Beschaffenheit näher bezeichnet haben, und ebenso auch seine Ilias.

4. Also: gleichwie auch in allen übrigen nachahmenden Künsten die einzelne Nachahmung Nachahmung eines Gegenstandes ist, so muß auch die Fabel, da sie Nachahmung einer Handlung ist, Nachahmung einer einheitlichen, und zwar einer in sich vollständigen sein, und es müssen die Theile der Thatsachen so komponirt sein, daß durch die Versetzung oder die Auslassung irgend eines Theils das Ganze verändert und in Unordnung gebracht wird. Denn was durch sein Vorhanden-

---

Romane abgesehen von ihren sonstigen Schwächen als fehlerhaft erscheinen. Es mangelt ihnen eben die künstlerische Einheit einer in sich abgeschlossenen Handlung mit nothwendigem Verlaufe. — „Ueber die cyklischen Dichter, welche der Vorwurf des Aristoteles trifft, vgl. Heyne's Excurs zu Virg. Aenide II. p. 220 ff." (Buhle.) Vgl. Welcker Episch. Cyclus S. 321.

[3]) Als Episode bei Homer Odyss. XIX. 428—466.

[4]) Als Agamemnon die ehemaligen Freier um Helena zum Kriegszuge gegen Troja versammelte, stellte sich, wie das verlorne Epos „Kypria" erzählt, Odysseus wahnsinnig, um nicht mitziehen zu müssen. Aber Palamedes entdeckte die List, und zwang ihn, seine Rolle aufzugeben und sich dem Zuge anzuschließen.

oder nicht Vorhandensein nichts deutlich macht [5]), ist auch kein organischer Theil des Ganzen.

Neuntes Kapitel.

1. Aus dem Gesagten erhellt nun auch zugleich, daß es nicht die Aufgabe des Dichters ist, vorzutragen was einmal wirklich geschehen ist, sondern solche Dinge welche sehr wohl geschehen konnten, und die möglich sind, entweder nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit, oder der Nothwendigkeit [1]).

2. Der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nämlich nicht dadurch, daß der eine in gebundener der andere in ungebundener Rede spricht; denn man könnte ganz gut Herodots Bücher in Verse bringen und es würde nichts desto weniger, mit Metrum oder ohne metrische Formen, Geschichte sein. Sondern das ist der Unterschied, daß der Eine Dinge berichtet, die geschehen sind, der andere solche die da hätten geschehen können.

3. Darum ist auch die Poesie philosophischer und gehaltvoller als die Geschichte; denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine, die Geschichte nur das Einzelne dar [2]).

4. Allgemein ist: was für Dinge einem so oder so beschaffenen Menschen zu sagen oder zu thun mit Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit zukommt — worauf die Poesie bei der Namengebung abzielt [3]) — das Einzelne dagegen ist: was Alkibiades gethan oder was er gelitten hat.

---

[5]) d. h. was keine Bedeutung für den Verlauf des Ganzen der Handlung hat.

[1]) Ueber diesen Punkt vergleiche man Lessing's Entwicklung in der Hamb. Dramat. VII. 50. 141. 149 — 155 und 255 — 397 ff. Vgl. Lessing's Leben und Werke von Ad. Stahr. I. S. 329 — 333. Vischer: Aesthetik II. S. 350 — 351. 364. IV. 1207.

[2]) Vgl. Vischer: Aesthetik II. S. 364.

[3]) Dieses entwickelt Lessing vortrefflich in der Hamb. Dramat. Stück 89 (VII. 399 ff. Lachm.)

5. Bei der Komödie nun hat sich dies[4]) bereits klar herausgestellt. Denn hier legen die Dichter jetzt, nachdem sie ihre Fabel den Gesetzen des Wahrscheinlichen gemäß komponirt haben, in der gedachten Weise[5]) ihren Personen die auf sie fallenden Namen bei, und machen nicht wie die (alten) Jambendichter[6]) einzelne wirkliche Personen zum Gegenstande ihrer Dichtung.

6. In der Tragödie dagegen halten sie an den wirklichen Namen der Personen fest. Grund davon ist, daß alles was Glauben finden soll möglich sein muß. Wenn nun etwas noch nicht wirklich geschehen ist, so sind wir auch noch nicht

---

[4]) Daß die poetischen Personen allgemeine Charaktere darstellen, während die historischen dagegen Einzelwesen sind, hat sich, sagt Aristoteles, bereits bei der Komödie klar herausgestellt, die sich des Zwanges solcher Eigennamen, mit denen sich die Vorstellung eines bestimmten Individuums zu verbinden pflegte, bereits entschlagen hatte; minder klar an der Tragödie, welche noch an den historischen und mythologischen Personennamen festhielt, und zwar, wie er gleich angiebt, aus einem nicht verwerflichen Grunde, obschon auch hier bereits Ausnahmen vorkamen. (Nach Knebel S. 263).

[5]) in der gedachten Weise (οὕτω) d. h. „so, daß sie mit diesem Namen selbst auf das Allgemeine zielten, „auf das", wie Aristoteles zuvor (§ 4) sagt, „die Poesie auch bei ihrer Namengebung abzielt." S. Lessing Hamb. Dram. neunzigstes Stück. „Sobald sich die Jambische Dichtung von dem Besondern zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der beleidigenden Satire die unterrichtende Komödie entstand, suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der großsprecherische feige Soldat hieß nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme: er hieß Pyrgopolinices, Hauptmann Mauerbrecher. Der elende Schmarotzer, der diesem um das Maul ging, hieß nicht, wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt: er hieß Artotrogus, Brockenschröter, u. s. w. — Lessing. Es handelt sich also um die typischen Charakterfiguren mit sinnbezeichnenden Namen.

[6]) Vgl. Poetik Kap. IV.

überzeugt daß es möglich sei; sobald aber etwas wirklich geschehen, so ist einleuchtend, daß es möglich. Denn es würde eben nicht geschehen sein, wenn es unmöglich gewesen wäre.

7. Indessen kommt es doch auch vor, daß in manchen Tragödien zwar ein oder zwei historisch bekannte Namen vorhanden sind, während die übrigen erdichtete sind, ja daß in manchen kein einziger historisch bekannter Name vorhanden ist, wie z. B. in Agathons[7]) Tragödie „die Blume"; denn in diesem Stücke sind sowohl die Thatsachen als die Namen gleichmäßig reine Erfindung des Dichters, und das Werk verliert dadurch nichts von seinem Reize.

8. Mithin darf man nicht so ohne Ausnahme das Gebot hinstellen, der Dichter müsse dahin streben, sich an den durch Ueberlieferung gegebenen Mythen zu halten, in deren Kreise die Tragödien sich bewegen. Ein solches Streben wäre auch sogar lächerlich, denn selbst das historisch Bekannte ist ja doch nur Wenigen bekannt, und dennoch ergötzt es alle[8]).

---

[7]) Der hier und öfters (s. c. XV. 8. XVIII. 6 — 7. Rhetorik II. 19. II. 24) von Aristoteles mit offenbarer Theilnahme und lobender Anerkennung seiner dichterischen Verdienste erwähnte Tragiker Agathon war nicht, wie selbst noch in Pauly's Realencyclopädie (I. 233) zu lesen steht, der aus Platons Gastmahle bekannte Zeitgenosse und Freund Platons, welcher letztere allerdings in das Haus dieses reichen feingebildeten Mannes die Scene seines Gastmahls verlegte; — denn Platon (geboren 429 v. Chr.) war noch ein Knabe, als Agathon (geboren 457) bereits ein gefeierter tragischer Dichter war, — sondern er war ein jüngerer Zeitgenosse des Sokrates und Euripides, und dem Aristoteles vielleicht durch väterliche Tradition nahe gebracht. Denn Agathon lebte eine Zeit lang am Macedonischen Königshofe. Was wir über ihn weiter wissen können, findet sich in der bekannten Schrift Ritschel's über Leben, Kunst und Fragmente des Dichters (Hal. 1829) gesammelt.

[8]) Aristoteles polemisirt hier offenbar gegen andere gleichzeitige und frühere Theoretiker über die dramatische Poesie, auf welche er auch an andern Stellen (m. s. c. XIII. § 4. § 7) sich bezieht.

9. Aus diesen Bemerkungen geht also offenbar hervor, daß der Dichter vielmehr dadurch Dichter ist daß er die Fabeln seiner Dichtungen erfindet, als dadurch, daß er sich der metrischen Form bedient; denn er ist Dichter vermöge der nachahmenden Darstellung, das aber was er nachahmend darstellt, sind die Handlungen. Und wenn er denn selbst einmal wirklich Geschehenes dichterisch behandelt, so ist er doch nichtsdestoweniger Dichter. Denn es steht ja nichts im Wege, daß auch unter dem wirklich einmal Geschehenen sich hier und da etwas findet was so beschaffen ist, daß sein Geschehen wahrscheinlich oder möglich war, und insofern er dies zur Anschauung bringt, wird er an diesen historisch geschehenen Thatsachen zum Dichter [9]).

10. Von den einfachen Fabeln und Handlungen aber sind die episodenreichen die schlechtesten [10]). Ich nenne aber

---

[9]) Die Aufzeigung des wahren innern Zusammenhangs und der geistigen Consequenz der realen Thatsachen, welche der Dichter behandelt, das ist es, was den Dichter, dessen Kunst „philosophischer und gedankenreicher als die Geschichte ist," auch bei historischen Stoffen als Dichter, als freien „Schöpfer" erscheinen läßt. Ueber die Sache selbst vgl. Vischer IV. S. 1207 — 1209.

[10]) Obgleich Aristoteles (so erklärt Knebel S. 263 den Zusammenhang dieses Satzes mit dem Vorhergehenden) erst im folgenden Kapitel die einfachen Fabeln und Handlungen erklärt, so kommt er doch ganz sachgemäß schon hier darauf, den Kunstwerth einer Art derselben zu besprechen. Denn da er behauptete, das Hauptgeschäft des Dichters bestehe in der Komposition der Fabel, und da er für die letztere „die Aufeinanderfolge der Thatsachen nach den Gesetzen der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit" als wesentliches Merkmal aufgestellt hatte, so mußte ihm die Frage entstehen: wie denn hier sich die Praxis zu seiner Theorie, die Werke der Dichter zu seinen Anforderungen verhielten. Und da er fand, daß in vielen Dramen, denen eine einfache Fabel zu Grunde lag, die von ihm geforderte nothwendige Folge vermißt wurde und durch Einflechtung von Nebenhandlungen ohne wesentlichen Bezug zur Haupthandlung gestört war: so konnte er

eine einfache Fabel eine solche, in welcher die Episoden weder nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der Nothwendigkeit aufeinanderfolgen. Dergleichen Tragödien werden von den schlechten Dichtern aus Schuld ihrer eignen Unfähigkeit gedichtet, von den guten dagegen aus Rücksicht auf die Schauspieler[11]). Denn da sie für die Aufführung bei den Kunstwettstreiten arbeiten und deshalb die Fabel über ihren innern Gehalt ausdehnen, sehen sie sich oftmals gezwungen den graden Fortschritt der Handlung zu unterbrechen.

11—12. Nun[12]) ist aber der Gegenstand der Nach-

die Erklärung und Würdigung dieser Erscheinung um so weniger abweisen, als selbst geschätzte Dichter augenblicklich gegen den von ihm aufgestellten Grundsatz gehandelt hatten (wie z. B. nach dem Urtheile alter Kunstrichter Euripides in den „Phönikierinnen" mit der Scene, wo Antigone von der Mauer hetab das feindliche Heer mustert, mit dem Erscheinen des Polyneikes in Theben und mit der weitschweifig verhandelten Austreibung des blinden Königs Oedipus). So war also Arist. genöthigt zu erklären, daß er jede Fabel, in der die Scenen nicht nach der Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit zusammenhingen, und wo der Fortschritt durch unnöthige Zusätze und Einschiebsel unterbrochen sei, für ganz schlecht halte." — Dies führt ihn denn auf die Bemerkung über das Verhältniß der Dichtung zur realen Bühne seiner Zeit, zum „Bühnengerechten", — eine Bemerkung, die noch heute in vieler Hinsicht ihre Wahrheit hat.

[11]) Arist. (Rhetor. III. 1) sagt uns, daß zu seiner Zeit auf der Bühne die Schauspieler viel mehr galten, als die Dichter. Wenn jene daher glänzende Episoden, von denen sie sich Effekt auf's Publikum versprachen, von den Poeten verlangten, so durften sich diese nicht weigern, auch wenn ihr ästhetisches Gewissen ihnen sagte, daß solche Einschiebsel trotz ihres Glanzes Fehler seien. Ganz wie heute!

[12]) Alle Verlegenheit der Kritiker über diese Sätze ist daraus entstanden, daß sie die dem Aristoteles häufige, vielleicht aus der Gewohnheit mündlichen Vortrags wie bei Hegel herrührende Form anakoluthischer Redeweise nicht berücksichtigten, in welcher, wie hier, öfters dem Vordersatze mit ἐπεὶ ein bloßes δὲ in einem den Nachsatz vertre-

ahmung in der Tragödie nicht bloß eine in sich vollständige Handlung, sondern auch furchtbare und mitleidwerthe Begeben-

---

tenden Nebensatze entspricht. Der Gedankenzusammenhang selbst ist durchaus klar. Aristoteles hat im Vorhergehenden gesagt, daß und warum in der Fabel des Dichters der innere Zusammenhang die Hauptsache sei. Dies beweis't er nun auch noch durch eine neue Betrachtung. Jene Forderung, die schon in dem der Fabel nothwendigen Begriffe des Einheitlichen, Ganzen und Abgeschlossenen liege, ergebe sich auch aus der substantiellen Inhaltsbestimmung der tragischen Fabel und Handlung. Dieser Inhalt ist das Furchtbare und Mitleid Erregende. Aber auch solche Begebenheiten, fährt er fort, erhalten diesen ihren Charakter hauptsächlich nur dadurch, d. h. Furcht und Mitleid werden nur durch eine Folge solcher Ereignisse in den Zuschauern erweckt, wenn diese (die Zuschauer) sehen, daß in dem Gange der Handlung ein Glied nothwendig durch das andere bedingt wird, und ganz vorzüglich, wenn trotz dieses innigen Zusammenhangs von Ursache und Wirkung, Grund und Folge dennoch das Entsetzliche und Jammervolle unerwartet zu Tage tritt, wenn der Zuschauer, obschon er sieht, wie im Gange der Handlung sich Eins an das Andere in folgerechtem Fortschritte reiht, doch ausrufen muß: „Wer hätte das gedacht! Wer hätte gedacht, daß Oedipus, der herrliche König und Held, so Furchtbares erfahren, so Jammervolles erdulden sollte!“ Mit feinem psychologischen Blicke nimmt Aristoteles in diesem Unerwarteten obschon Folgerichtigen (ἐν τῷ παρὰ τὴν δόξαν) die Verwandtschaft wahr mit dem Begriffe des „Wunderbaren“, dessen was der Mensch als unerklärlich anstaunt, und knüpft daran die sehr zur Sache gehörende Bemerkung: Wie sehr der Mensch darauf gestellt ist, ursachlichen Zusammenhang als das Erste und Bedeutendste anzusehen und auf sich wirken zu lassen, das sieht man recht bei der Betrachtung der Wirkung des Wunderbaren. Daß eine Bildsäule umfällt, ist nicht wunderbar; daß sie umfallend einen Menschen tödtet, ist es auch nicht. Wenn aber der erschlagene Mensch, der in dieser Erzählung wie Don Juan zum Steinbilde des Komthurs hinaufschaut, der Mörder dessen ist, den die Bildsäule vorstellt, dann faßt uns der Schauer des Wunderbaren (τὸ θαυμάσιον), — warum? weil uns ein rein Zufälliges, Ungefähres als beabsichtigte auf einen

heiten. Solche aber erhalten diesen Charakter hauptsächlich dadurch, daß sie in einem Causalzusammenhange untereinander stehen, und in noch höherem Maße, wenn sie wider Erwarten eintreten. Denn auf diese Weise werden sie in höherem Grade die Eigenschaft des Wunderbaren haben als wenn sie von Ungefähr oder durch Zufall eintreten, da ja selbst unter den zufälligen Ereignissen diejenigen den größten Eindruck des Staunens hervorzubringen pflegen, welche gleichsam wie absichtlich gerufen eintreten, wie z. B. daß die Bildsäule des Mitys in Argos den Urheber des an dem Mitys begangenen Mordes tödtete, indem sie ihm als er sie anschaute auf den Kopf fiel [13]). Denn solche Dinge scheinen nicht von ungefähr zu geschehen.

Schluß: die Fabeln also, die von solcher Beschaffenheit sind, müssen nothwendig die schöneren sein.

Zehntes Kapitel.

1. Die Fabeln sind theils einfache, theils verwickelte, da ja auch die Handlungen deren Nachahmungen die Fabeln sind von vornherein eben so beschaffen sind.

2. Einfach nenne ich diejenige Handlung, in deren zuvor definirten [1]) ununterbrochen fortschreitenden und einheitlichem Verlaufe ohne plötzlichen Schicksalswechsel (Peripetie) oder Erkennung [2]) die Wandlung sich vollzieht. Verwickelt da-

---

Zweck gestellte That erscheint. — Daß das θαυμαστόν das Wunderbare ein Hauptingredienz der tragischen Peripetie sei, sagt Arist. Rhetor. I. 11. 24.

[13]) Diesen merkwürdigen Vorfall erzählt Plutarch in seiner Schrift: Ueber die späte Rache der Gottheit. Kap. 8, wo noch andere ähnliche Begebnisse erzählt werden.

[1]) S. Kapitel 8. § 4.

[2]) Erkennung ist hier soviel als Entdeckung, wie es Knebel übersetzt. Ich behalte die wörtlichere Uebersetzung bei wegen c. XI. § 2.

gegen eine solche, in Folge deren die Wandlung in Verbindung mit Erkennung oder mit plötzlichem Schicksalswechsel oder mit beiden zusammen statt findet.

3. Diese aber müssen aus der Komposition der Fabel selbst als Folge sich ergeben, das heißt: aus dem was vorhergegangen ist, muß ihr Eintreten als nothwendig oder als wahrscheinlich einleuchten; denn es macht einen großen Unterschied, ob etwas in Folge eines andern, oder nur nach demselben geschieht.

Eilftes Kapitel.

1. Plötzlicher Schicksalswechsel (Peripetie) ist der Umschlag der Dinge in ihr Gegentheil von dem bereits oben gesprochen worden ist[1]) und zwar, wie gesagt, ein solcher, der nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Nothwendig-

[1]) S. oben Poet. c. VII. § 7. und IX. 11. Vgl. Müller II. S. 143—149. — Was Aristoteles Peripetie nennt, ist (wie Vischer I. S. 290 bemerkt) „nicht Glückswechsel überhaupt, sondern ein ironisches Umschlagen des Glücks in das Gegentheil des Erwarteten und Erstrebten. Die Ironie der Umdrehung erstrebten Glücks in Unglück verdoppelt sich, wenn die Sache sich so verhält, daß neben dem Streben nach Größe und Glück die Anstalten hergehen, um gedrohtes Unglück zu vermeiden, und grade diese Anstalten das Gegentheil ihres Zwecks bewirken. Dieser Fall ist weniger rein bei Oedipus, weil hier das gedrohte Uebel ohne allen Zusammenhang mit einer frühern eignen Schuld irrationell geweissagt ist. Hingegen Ludwig XVI. stürzt grade durch die Ahnung und versuchte Abwehr eines Unglücks, die jedoch selbst geahnte Schuld ist, in's Unglück." — Daß der Begriff der Peripetie das Moment der Plötzlichkeit hat, darüber vgl. Vischer I. S. 290.

keit erfolgt [2]). So kommt im Oedipus [3]) Einer zum Oedipus, in der Absicht ihm eine Freudenkunde zu bringen und ihn von seiner Furcht in Bezug auf seine Mutter zu befreien, und bewirkte dadurch daß er ihm offenbarte wer er sei, das Gegentheil. Und im Lynkeus [4]), wo der Eine abgeführt

---

[2]) Ueber diese Gattung der Schicksalstragödie, „wo das Hauptgewicht auf den tragischen Ausgang der Handlung fällt, und die Aristoteles die verwickelte nennt (s. Kap. 10. § 2), vgl. Bischer IV. S. 1426. „Der König Oedipus ist das reinste Bild derselben. Allein dieselbe kann nur in der Poesie des klassischen Alterthums auftreten, und zwar deswegen, weil nur diese ein vorausgesetztes, neidisch auflauerndes Schicksal kennt, das sich nicht aus den Handlungen der Menschen entwickelt. Was den Griechen normal war, ist uns abnorm, daher ist eine moderne Schicksalstragödie eine schlechte Tragödie.

[3]) Im „König Oedipus" des Sophokles. Wenn Aristoteles die Bezeichnung „König" wegläßt, so thut er es, weil er darauf rechnen kann, daß jeder Grieche, der lesen konnte, ohnedies verstand, welche von Sophokles' beiden Oedipustragödien er meinte; und wenn er auch den Namen Sophokles nicht ausdrücklich hinzusetzt, so lernen wir daraus, daß zu Aristoteles' Zeit jeder Leser wußte, daß wenn von einer Tragödie Oedipus ohne weitern Zusatz gesprochen wurde, eben nur der Sophokleischen gedacht werden konnte. Ebenso wie wir heute getrost den Tasso erwähnen können, ohne zu fürchten, daß jemand an ein anderes Drama als das Goethe'sche denken werde. Viele Dichter, selbst Aeschylus, hatten einen Oedipus gedichtet, aber ihre „Oedipe" zählten nicht gegen die Sophokleischen.

[4]) Titel einer verlorenen Tragödie des von Aristoteles mehrfach erwähnten (s. unten Kap. 18 und Rhetoric. II. 23) tragischen Dichters Theodektes aus der Stadt Phaselis in Lycien, deren Einwohner ihrem berühmten Mitbürger auf ihrem Marktplatze ein Standbild errichtet hatten, das Alexander bei seinem Aufenthalte daselbst feierlich bekränzte. Theodektes war ein persönlicher Freund des Aristoteles, starb jung — nur vierzig Jahre alt, — in Athen 339 v. Chr., und hatte doch bereits bei dreizehn Kunstwettstreiten dramatischer Aufführungen nicht weniger als

wird um zu sterben, und Danaos, der andere, ihm folgt um ihn zu tödten, geschah es daß in Folge des Ganges der Ereignisse der letztere umkam, während der erstere gerettet wurde.

2. Erkennung zweitens ist, wie schon der Name anzeigt, die aus Unwissen in Wissen stattfindende Wandlung, die entweder zu Freundschaft oder zu Feindschaft zwischen den zu Glück oder Unglück bestimmten Personen führt. Die schönste Erkennung ist aber die, wenn mit ihr zugleich plötzliche Schicksalswechsel eintreten, wie dies zum Beispiel in dem Oedipus der Fall ist [5]).

3. Es giebt allerdings auch noch andere Erkennungen, denn auch in Bezug auf lebloſe oder sonst irgend welche zufällige Dinge ereignet es sich manchmal, daß das Gesagte eintritt, und auch ob einer etwas gethan hat oder nicht gethan hat, kann Gegenstand der Erkennung sein; allein die wesentlichste für die Fabel und die wesentlichste für die (tragische) Handlung ist die zuvorbesagte [6]).

4. Eine derartige Erkennung und Peripetie wird nämlich entweder Mitleid in ihrem Gefolge haben oder Furcht, und Handlungen solcher Art sind es deren Nachahmung wie prinzipiell feststeht die Tragödie ist. Dazu kommt endlich noch,

---

acht Siege errungen. Von seinen fünfzig Tragödien sind uns nur noch zehn den Titeln und spärlichen Andeutungen nach bekannt, unter denen außer dem „Lynkeus", der das Schicksal des Gemahls der liebenden und barmherzigen Danaide Hypermnestra, auch ein Oedipus vorkommt. Danaus war der Vater der Hypermnestra, welcher seine Tochter als Verrätherin, weil sie den Lynkeus nicht getödtet hatte, vor das Volksgericht stellte, das sie jedoch freisprach. Wie Theodektes den Gang der Fabel dargestellt hatte, scheint er sich derjenigen Ueberlieferung angeschlossen zu haben, nach welcher Danaos durch das Rächerschwert des Lynkeus Thron und Leben verlor.

[5]) Sophocles Oedipus v. 924 — 1145.

[6]) Das heißt: eine solche Erkennung, welche zugleich mit einem Glücksumschlag (Peripetie) der betreffenden Personen, wie im Oedipus, verbunden ist. Vgl. § 2.

daß sowohl das Glücklichsein als das Unglücklichwerden an Ereignisse solcher Art geknüpft sein wird.

5. Da aber die Erkennung eine Erkennung zwischen verschiedenen Personen ist, so giebt es Erkennungen die nur einseitig in Bezug des Einen zu dem Andern statt finden, in Fällen wo nur der Eine als der wer er ist offenbar wird; andere dagegen wo es nöthig ist daß beide sich einander erkennen, wie z. B. die Iphigenia von dem Orestes erkannt wurde in Folge der Absendung des Briefes, während es für ihn von Seiten der Iphigenia einer andern Erkennung bedurfte [7]).

6. Was nun also die Fabel betrifft so haben zwei Bestandtheile derselben hier [8]) ihr Gebiet: plötzlicher Glücksumschlag und Erkennung; aber es ist noch ein dritter vorhanden, das Pathos [9]). Von diesen drei Theilen sind plötzlicher Glücksumschlag und Erkennung bereits besprochen; Pathos aber ist eine, Vernichtung oder Schmerz bewirkende, Handlung, wie zum Beispiel Tödtungen auf offner Scene und die (zuweilen vorkommenden) schweren Körperleiden, Verwundungen und was dergleichen mehr ist.

---

[7]) Euripides Iphig. Taur. 733 — 837, wo Orest die Schwester dadurch erkennt, daß sie ihm einen Brief an ihren Bruder nach Griechenland mitgiebt. Vgl. Müller II. 151.

[8]) hier, d. h. in der verwickelten Fabel.

[9]) Pathos = zunächst Leiden und Unglück in äußerlich sichtbarer Gestalt, Leiden der Natur; Schreckensscenen, wie im Sophokleischen Ajax. Vgl. Müller II. S. 152 — 153. Daneben gebraucht Aristoteles dafür den Ausdruck pathema (πάθημα). VI. § 1. XXIV. § 1.

Zwölftes Kapitel[1]).

1. Von den Bestandtheilen der Tragödie dagegen welche man als Formen anzusehen hat, haben wir früher[2]) gesprochen. Was aber den Umfang und ihre speziell unterschiedene Eintheilung betrifft, so sind es folgende: Prologos, Epeisodion[3]), Ausgang, Chorgesang; und zwar ist der letztgenannte theils Einzugslied theils Standlied. Diese gehören den gesammten Chorpersonen an, einzelnen dagegen die Gesänge von der Bühne und die zerfällten Gesänge (Kommoi).

2. Prologos (Vorakt) ist der ganze Theil der Tragödie der vor dem Einzuge des Chors voraufgeht[4]); Epeisodion der ganze Theil der Tragödie welcher zwischen ganzen Chorliedern mitteninne liegt[5]); Ausgang (Exodos) der ganze Theil der Tragödie hinter welchen ein Chorlied nicht mehr

---

[1]) Ueber den Inhalt dieses Kapitels vergleiche man Realencyclop. IV. 2. S. 2057 — 2060. Ritter erklärt dies ganze Kapitel für das Einschiebsel eines spätern Grammatikers. Die Erklärung der hier abgehandelten Materien gehört zu den schwierigsten in der griech. Literatur, und ist theilweise noch ein ungelöstes Problem.

[2]) c. VI. § 7 und ff.

[3]) d. h. etwa Auftritt. Die griechischen Tragödien waren nicht in Akte eingetheilt, doch hatten sie, wie wir aus Aristoteles lernen, gewisse äußerlich unterschiedene Abschnitte.

[4]) Oder wie Aristoteles in der Rhetorik sagt: (III. 14) Prologos ist in der Poesie, was in der Rede die Einleitung.

[5]) Ganze d. h. ununterbrochen fortgehende, ein Ganzes (ὅλον) bildende Chorgesänge sind die Eingangslieder (Episodia) und die Standlieder (Stasima) zum Unterschiede von dem durch das Einfallen des Dialogs oder des Gesangs von der Bühne herab unterbrochenen Chorgesange, der oft innerhalb der Auftritte, wie z. B. in der unten erwähnten Kommoi Statt hatte. (Nach Knebel.)

folgt[6]). Von der Chorparthie heißt Parodos (Eingangslied) der erste Vortrag des ganzen Chors[7]); Stasimon (Standlied) dasjenige Lied des Chors das keine Anapästen und Trochäen hat[8]), Kommos (zerfällter Gesang) endlich der

---

[6]) Diese Definition wie die folgenden paßt jedoch, wie Hermann bemerkt, eigentlich nur auf die Form der Tragödie, welche seit Sophokles herrschend war, denn die „Schutzflehenden" des Aeschylus schließen mit einem Chorliede, und in den „Eumeniden" desselben Dichters macht sogar ein anderer Chor als der frühere den Beschluß. Aristoteles hielt diese dreitheilige Form der Sophokleischen Tragödie für die beste, nach welcher die eigentliche Tragödie, d. h. die Darstellung der tragischen Handlung in drei Akte (wie wir sagen) durch das Dazwischentreten des Chors mit ganzen Liedern getheilt wurde. Wenn die uns erhaltenen Tragödien häufig mit einem anapästischem System des Chors schließen, so ist zu bemerken, daß solche Partien nicht als Lieder von Aristoteles angesehen werden, da anapästische Systeme nie gesungen, sondern bloß vom Chorführer gesprochen wurden.

[7]) „Hermann macht darauf aufmerksam, daß Aristoteles das Eingangslied den ersten Vortrag (λέξις), nicht aber den ersten Gesang des ganzen Chors nenne, und leitet dies daher, weil dasselbe zuweilen durch Anapäste, die der Chorführer recitirte, unterbrochen worden sei, wie z. B. in dem Eingangsliede von Sophokles' Antigone. Dadurch eben unterscheide sich auch das Eingangslied vom stetigen Gesange (Stasimon), daß der letztere von Anfang bis zu Ende und zwar vom ganzen Chor gesungen worden sei, und von dieser Continuität auch seinen Namen erhalten habe. Es geht aber aus der Definition hervor, daß wenn in vielen Tragödien der Chor schon vor dem Eingangsliede (welches z. B. im Oedipus auf Kolonos erst mit v. 668 eintritt) mit den auf der Scene handelnden Personen Rede oder Gesänge wechselt, solche Reden und Gesänge von dem Chorführer vorgetragen wurden." — Knebel.

[8]) d. h. keine anapästischen Systeme und keine trochäischen Tetrameter, weil diese eben nicht gesungen, sondern gesprochen wurden.

Klaggesang, an welchen die Chorpersonen und die Personen der Bühne[9]) gemeinsam Antheil haben.

3. Die Bestandtheile der Tragödie welche für die dichterische Form nothwendig sind, haben wir früher besprochen; was aber den quantitativen Umfang und die spezielle Eintheilung betrifft, so sind es die eben genannten.

Dreizehntes Kapitel.

1. Jetzt dürfte es an der Zeit sein nach dem bisher Gesagten zunächst die Untersuchung folgen zu lassen: was der Dichter bei der Komposition der Fabel zu erstreben und was er zu vermeiden suchen muß, und auf welchem Wege und mit welchen Mitteln der Endzweck[1]) der Tragödie erreicht werden kann.

---

[9]) Der Chor der griechischen Tragödie hatte seinen Platz in der Orchestra, welche tiefer als die Bühne lag, auf der nur die handelnden Personen der Tragödie erschienen. Man hat sich also hier einen Gesang zu denken, in welchen sich die Agirenden und der Chor theilten. Wenn nämlich in der Regel die handelnden Personen nicht sangen, sondern sprachen, so ging doch an leidenschaftlich bewegter Stelle ihre Rede in förmlichen Gesang über, in welchen denn auch gewöhnlich der Chor sich zu mischen pflegte. So entstand der Klaggesang (der Kommos), dergleichen in allen uns erhaltenen griechischen Tragödien, mit einziger Ausnahme von Aeschylus' Eumeniden, vorkommen." Knebel. Diese zwischen den Choreuten und den Personen der Tragödie vertheilten Gesangpartien dienen meist dem Ausdruck der Theilnahme des Chors an den Leiden und Entschließungen der Handelnden. Vgl. Witzschel (Realencyclopädie a. a. St. S. 2050).

[1]) Der Endzweck, d. h. die Aufgabe, welche sich die Tragödie stellt, oder wie Aristoteles nach seinem Sprachgebrauche so kräftig bezeichnend sagt, die „Leistung", das „Werk" (ἔργον), welches hervorzubringen ihr eigenthümlich und wesentlich ist. Diese Aufgabe und

2. Da wie wir gesehen haben, die Komposition in der vollkommensten Tragödie nicht eine einfache sondern eine verwickelte sein muß, und zwar in der Art, daß sie mitleidwerthe und furchtbare Ereignisse darstellt — denn dies ist das eigenthümliche dieser Art von Kunstdarstellung — so ist zuvörderst offenbar, daß in dem dargestellten Schicksalswechsel weder die tugendhaften Männer aus Glück in Unglück gerathend dargestellt werden dürfen — denn das ist weder mitleid- noch furchterregend, sondern empörend [2]), — noch die lasterhaften aus Unglück in Glück, — denn dies ist das Untragischste von Allem, weil es keins der Momente enthält, auf die es ankommt; es erregt nämlich weder unsere menschliche Theilnahme [3]), noch unser Mitleid oder unsere Furcht. Ebensowenig darf ferner umgekehrt der durchaus schlechte Mann aus Glück in Unglück gerathen. Denn eine solche Komposition hätte zwar das Moment unserer allgemein menschlichen Theilnahme, aber weder Mitleid noch Furcht. Jenes nämlich hat zum Gegenstande den der unverdient [4]) unglücklich ist, diese den der Unsres-

---

Leistung ist aber keine andere als die, in der Definition der Tragödie (Kap. VI.) anzugeben: daß der tragische Dichter „durch Mitleid und Furcht die Erleichterung der peinvollen Eindrücke, welche das Anschauen solcher mitleidvollen und furchtbaren Begebenheiten hervorbringt, bewirken, daß er durch seine Kunst diese Eindrücke reinigen und idealisiren soll."

[2]) Vgl. Lessing Hamb. Dramat. St. 82. (Werke VII. S. 367 ff. Lachm. und unsere Einleitung.)

[3]) „Es ist nicht philantropisch", sagt Aristoteles wörtlich, und bezeichnet damit jenes allgemeinste Gefühl der Zusammengehörigkeit und Theilnahme von Mensch zu Menschen, welches die Voraussetzung von Furcht und Mitleid wie von allen spezielleren positiven Affekten der Theilnahme und Neigung ist. Vgl. Ethic. Nicom. VIII. 1. §. 3.

[4]) „unverdient" sagt Aristoteles nicht: unschuldig, nicht ohne alle und jede eigne Schuld. Lear's Wort:

gleichen ist [5]). Ein solcher Ausgang kann daher weder unser Mitleid noch unsere Furcht erregen.

3. Es bleibt also nur der zwischen diesen beiden in der Mitte stehende übrig [6]). Ein solcher aber ist der, welcher einerseits ohne durch Tugend und Gerechtigkeit alles zu überragen, andererseits doch auch wieder nicht durch Schuld seiner Schlechtigkeit und Bosheit [7]) den Umschlag von Glück in Unglück erleidet, sondern durch irgend einen Fehltritt; und zwar einer aus der Zahl derjenigen welche sich in hohem Ansehen und Glücke befinden, wie z. B. ein Oedipus, ein Thyestes und überhaupt die hervorragenden Männer solcher Geschlechter.

4. Damit hängt die Nothwendigkeit zusammen, daß die wohlkomponirte tragische Fabel vielmehr einen einfachen [8]),

---

„Ich bin ein Mann,
An dem man mehr gesündigt, als er sündigte!"
giebt hier die beste Erklärung, neben der Aristotelischen Auseinandersetzung über Mitleid und Furcht im fünften, achten und neunten Kapitel des zweiten Buchs der Rhetorik.

[5]) Die hier im Texte folgenden Worte: *ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον* sind eine absolut unnöthige von einem müssigen Leser an den Rand geschriebene und durch spätere Abschreiber in den Text gekommene Erklärung der Worte „jenes" und „dieses" im vorhergehenden Satze. Wir haben sie daher mit Ritter gestrichen.

[6]) nämlich als Erleider des tragischen Glückswechsels und Held der Tragödie.

[7]) Zur Bosheit (*μοχθηρία*) wird die allgemeine Schlechtigkeit (*κακία*) des Menschen, in Folge deren derselbe als ein *κακὸς* der Gegensatz des guten (*ἀγαθός*) ist, durch seine Handlungen, welche Andern Leid und Elend (*μοχθόν*) bereiten. — Ebenso wird durch „Tugend und Gerechtigkeit" die Qualität des tragischen Helden als Mensch und als Staatsbürger bezeichnet. Nach beiden Seiten hin darf er nicht über das Maaß der Menschheit hervorragen.

[8]) Aristoteles kommt hier auf die im achten Kapitel (besonders §. 4) betonte Einheit der Fabel, die sich hier auch in der Einheit

und nicht einen doppelten Ausgang haben muß, wie manche Aesthetiker behaupten, und daß der Schicksalswechsel in ihr nicht aus Unglück in Glück, sondern umgekehrt aus Glück in Unglück, nicht durch die Bosheit, sondern durch den bedeutenden Fehltritt eines Individuums wie es eben von uns beschrieben worden ist, oder das eher besser als schlechter ist[9]), geschehen muß.

5. Einen beweisenden Beleg dafür liefert auch die Geschichte der Tragödie. Vordem pflegten die Poeten alle Fabeln die ihnen vor die Hand kamen frischweg eine nach der andern

---

des Interesses bewähren soll, zurück, wenn er der tragischen Fabel mit einfachem Ausgange, mit der einen Schicksalswandlung (μεταβολή) des Helden aus Glück in Unglück den Vorzug giebt vor der tragischen Fabel mit doppeltem Ausgange, in welcher die eine Partei durch verdientes Unglück bestraft und die andere durch verdientes Glück belohnt wird. (Beispiel Odysseus und die Freier in der Odyssee). Diese letztere Art der Fabel mit doppeltem Ausgange hatten andere Aesthetiker, die wir nicht mehr kennen, empfohlen, und gegen sie ist die Polemik der Philosophen gerichtet. Wir sehen also, daß die Theorie der Tragödie schon vor Aristoteles in der griechischen Literatur vielfach behandelt worden war.

9) Diese Beschränkung seiner im vorhergehenden §. gegebenen Definition des tragischen Helden ist ebenso fein empfunden als wichtig für den auf das Ideale gerichteten Sinn der griechischen Tragödie, dem Aristoteles huldigt. Uebrigens ist stets festzuhalten, daß Aristoteles in diesen Bestimmungen immer nur die beste, die vollkommenste (καλλίστη s. §. 2 und 5), also gleichsam das Ideal einer Tragödie vor Augen hat, wenn er z. B. die Tragödie mit glücklichem Ausgange zu verwerfen scheint. Er schätzte einen Philoktet des Sophokles, oder die Taurische Iphigenia des Euripides gewiß nicht gering, aber er stellte sie tiefer als einen Oedipus und eine Antigone. — Wichtig sind hiefür c. VII. §. 7 und c. XI. §. 4, aus welchen Stellen man ersieht, daß der Philosoph, der überhaupt nie abstrakt rigoristisch ist, die Tragödie mit glücklichem Ausgange keineswegs unbedingt verworfen hat. — Vgl. auch Vischer: Aesthetik I. S. 299.

zu behandeln[10]). Jetzt aber hält sich die Komposition der schönsten Tragödien an wenige einzelne Häuser[11]), wie z. B. an einen Alkmäon, einen Oedipus, Orestes, Meleager, Thyestes und Telephus und andere ähnliche Personen die das Geschick traf, furchtbare Dinge zu leiden oder zu vollbringen.

6. Also noch einmal: die ästhetisch[12]) vollkommenste Tragödie ist das Resultat dieser Komposition. Darum sind auch die Kunstrichter im Irrthum, welche eben dies dem Euripides zum Vorwurf machen daß er dies in seinen Tragödien thut[13]) und daß dieselben in der Regel einen unglücklichen

---

[10]) Die Uebersetzung sucht den leisen Spott auszudrücken, mit dem Aristoteles hier, besonders in dem von ihm gebrauchten Ausdrucke *ἀπηρίθμουν* auf das Verfahren der alten tragischen Poeten vor der großen Blüthezeit des tragischen Dreigestirns zurückblickt, und wobei er eine für uns fast spurlos verlorene Literatur vor Augen hatte, aus welcher zu ersehen war, wie sich allmälig das Bewußtsein über das Wesen und die Bestimmung (über das *ἔργον*, s. Note zu c. XIII. §. 1) der Tragödie in den Dichtern selbst dahin entwickelt hatte: zu der Einsicht, daß, wie Vischer (Aesthetik I. S. 299) sagt, im Wesen des Tragischen selbst der Grund liege, warum die besondere Kunstform, in welcher es sich seinen höchsten Ausdruck giebt, die Tragödie, so wenig Stücke mit glücklichem Ausgange haben kann, und auch in diesen der glückliche Ausgang nur als das Ende langer Leiden erscheint. Vgl. Schlegel: Dramat. Vorless. I. S. 108 — 109.

[11]) Vgl. c. XIV. §. 10.

[12]) „ästhetisch": so übersetze ich das *κατὰ τὴν τέχνην*, d. h.: „nach der Theorie der Kunst", oder: „nach den Gesetzen der Poetik", der poetischen Kunst", — denn von dieser *τέχνη* handelt der Philosoph.

[13]) d. h.: daß er nach der von Arist. angegebenen Weise den Gang seiner tragischen Handlung komponirt. Aristoteles polemisirt hier auf's Neue gegen andere Aesthetiker, welche über das Wesen der Tragödie geschrieben hatten, und trägt kein Bedenken, ihrem überzarten Empfinden, dem das Schwere und Leidenvolle in den Konflikten und Katastrophen des Euripides nicht zusagte, den kräftigen Sinn der Masse

Ausgang haben. Dafür giebt es einen höchſt ſchlagenden Beweis. Auf den Bühnen nämlich und bei den Aufführungen der Kunſtwettſtreite erſcheinen ſolche Tragödien, wenn ſie gut dargeſtellt werden, immer als die am meiſten tragiſchen, und Euripides wenn auch in allem Uebrigen die Oekonomie ſeiner Stücke keineswegs gut zu heißen iſt, erſcheint doch jedenfalls wenn es auf das Spezifiſch-Tragiſche ankommt, als der erſte unter den tragiſchen Dichtern [14]).

7. Die zweite dem Range nach dagegen iſt die gegenwärtig von Einigen als die erſte hingeſtellte Kompoſition [15]), wo die Kompoſition eine doppelte iſt und die Löſung für die Beſſeren und für die Schlechteren zu einem entgegengeſetzten Ende führt. Sie gilt aber gegenwärtig für die erſte wegen der Schwachherzigkeit des Publikums der Theater. Die Dichter

---

des Volks, die bei den Aufführungen das Publikum bildete, entgegenzuſtellen. Ariſtoteles Anſicht über dies Publikum iſt ausgeſprochen im dritten Buche der Politik (Kap. 6. §. 4. Kap. 11. Becker), wo es heißt: „die Geſammtmaſſe des Publikums (οἱ πολλοί) iſt ein beſſerer Richter über die Leiſtungen der Muſik und der Dichter, als Einzelne; denn dies vielfüßige, vielhändige und vielköpfige Weſen, welches gleichſam zu einem Menſchen wird, ſchließt eben alles Verſtändniß aller einzelnen Theile eines Kunſtwerks in ſich.

14) Siehe die Einleitung.

15) Ariſtoteles ſagt wörtlich: „Die zweite iſt die von Einigen als erſte bezeichnete Kompoſition (σύστασις), welche einerſeits eine doppelte Kompoſition hat." Dies iſt ſo nachläſſig ausgedrückt (die Kompoſition, welche die Kompoſition als eine doppelte hat), daß ich vermuthe, das erſte Mal ſei das Wort σύστασις ein Einſchiebſel, ſtatt τραγῳδία, was aus §. 6 zu ergänzen war. — Das Präſens übrigens, deſſen ſich Ariſtoteles hier wie in §. 6. und 4 bei der Bezeichnung der Urtheile jener Kunſtphiloſophen bedient, gegen deren Anſichten er polemiſirt, berechtigt uns zu der Annahme, daß wenigſtens ein Theil derſelben der Gegenwart angehörte. Ueber das doppelte Intereſſe in der Tragödie ſ. Schlegel: Dramat. Vorleſſ. Th. II. S. 108. 95.

lassen sich nämlich von ihm beeinflussen und suchen es den Zuschauern nach Wunsch zu machen[16]). Nicht diese Lust ist aber die Lust, welche man von der Tragödie zu fordern hat[17]), sondern sie gehört mehr in den Bereich der Komödie. Denn mögen dort die Personen in der Fabel auch die heftigsten Feinde sein, wie z. B. Orestes und Aegisthos, so treten sie doch am Ende des Stücks als gute Freunde ab, und keiner wird vom andern ums Leben gebracht.

Vierzehntes Kapitel.

1. Es kann nun zwar das Furcht und Mitleid erregende aus der Darstellung fürs Auge[1]) gewonnen werden; es

---

[16]) Es gab also auch zu Aristoteles' Zeit schon Poeten, die ängstlich nach dem Publikum hinhorchten, und deren Sinn darauf gestellt war, zu ergründen: was das Publikum wünsche, um ihm sofort die begehrte Kost vorzusetzen. Aehnlichen Erscheinungen begegnen wir in unsern Tagen. Denn während unsere großen Heroen, ein Goethe und Schiller, allein ihrem innern Drange folgend, vielmehr das Publikum beeinflußten, stimmten und bildeten, als daß sie sich um seine Wünsche und Launen bekümmert hätten, für die ein Goethe noch ein halb Dutzend Werther oder Götze, und Schiller noch ebensoviel Stücke im Geschmack der Räuber hätte schreiben mögen, geht jetzt das Streben Vieler in dem reinen Boutikierindustrialismus auf, zu bringen, was verlangt wird, und den Wind zu erkunden, woher und wohin er weht, um mit diesem zu segeln.

[17]) Vgl. c. XIV. §. 2 — 3 und c. XXVI. §. 7.

[1]) Ueber diese hat sich Aristoteles bereits oben c. VI. §. 19 ausgesprochen. Vgl. auch Lessing: Hamb. Dram. 80tes Stück (VII. S. 361 Lachm.), der unsere Stelle übersetzt hat. Dem Euripides macht Aristophanes (in den Fröschen v. 1063) dies Wirken durch den Gesichtssinn auf die Erregung des Mitleids im Zuschauer zum Vorwurf. Dort sagt Aeschylos zum Euripides:

kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, was das Vorzüglichere und die Weise des besseren Dichters ist. Denn auch ohne den Sinn des Gesichts ins Spiel zu bringen muß die Fabel so komponirt sein, daß der, welcher den Verlauf der Begebenheiten blos als Hörer vernimmt, in Folge dessen was da geschieht Schauer und Mitleid empfindet, wie das sicherlich bei einem der Fall sein wird, der die Fabel des Oedipus hört[2]).

2—3. Diese Wirkung hingegen durch die Darstellung fürs Auge ist weniger künstlerisch und abhängig von dem scenischen Aufwande der Choregie[3]). Die Dichter aber welche durch die Darstellung nicht das was Furcht, sondern lediglich das was Staunen erregt[4]) zu Wege zu bringen streben, haben gar nichts mehr mit der Tragödie gemein. Denn nicht alle und jede Lust soll man von der Tragödie verlangen, sondern

---

„Für's Erste: Du ließest in Lumpen gehüllt auftreten, die Könige waren,
Um des Mitleids werth sie zu zeigen dem Volk!"

[2]) Vgl. Müller II. S. 61 ff.

[3]) Der Dichter, der zur Erregung der tragischen Empfindungen des Mitleids und der Furcht, oder wie hier Aristoteles sagt, des Schauergefühls (φοβεῖσθαι), die Wirkung durch den Gesichtssinn nöthig hat, steht als Künstler auf einer niedrigeren Stufe, und macht sich abhängig von dem, der für die Ausstattung und Inscenirung seines Stücks die Kosten zu tragen, oder wie es griechisch heißt, die Choregie zu leisten hat, die zu Athen eine kostspielige Sache und eine Leistung war, welche den reichsten Bürgern oblag. Näheres darüber in Pauly's Realencyclop. II. S. 235 — 236.

[4]) Aristoteles hat hier solche Dichter im Auge, welche mit den rohesten äußern Effektmitteln, mit Zaubererscheinungen und Wundern, mit Vorführung von Giganten und Titanen, Göttererscheinungen, Blitz und Donner und überhaupt mit den Paukenschlägen des Bühneneffekts auf diejenigen zu wirken suchen, die von der Tragödie verlangen, daß dieselbe ihnen äußerlich Ungeheuerliches und Wunderbares zur Erschütterung ihrer Nerven sichtbar vorführe.

die ihr eigenthümliche. Da es nun die aus Mitleid und Furcht durch Vermittlung der dichterischen Darstellung hervorgehende Lust ist, welche uns der Dichter bereiten soll, so liegt es am Tage, daß er dies [5]) in die dargestellten Thatsachen hineinzudichten hat.

4. Untersuchen wir jetzt, welche Art von Vorfällen in der Tragödie furchtbar oder mitleidswerth erscheinen. Nothwendig müssen zunächst Handlungen dieser Art entweder von Freunden gegen Freunde, oder von Feinden gegen Feinde, oder von Personen die keines von beiden sind gegeneinander verübt werden. Wenn nun ein Feind den andern tödtet, so gewährt er uns weder in dem Augenblicke wo er die That vollbringt, noch während er mit ihrer Vollbringung umgeht, ein mitleidwürdiges Schauspiel, außer dem was aus der gewaltsamen That selbst, sofern sie ein Leiden ist, entspringt [6]). Ebenso

[5]) Dies, τοῦτο, d. h. die Fähigkeit, bei dem Hörer und Zuschauer die Empfindungen der Furcht und des Mitleids zu erwecken.

[6]) Ein Leiden nämlich für den, welcher getödtet wird. — Aus dieser Stelle geht klar hervor, was stets festzuhalten ist, daß Aristoteles Furcht und Mitleid der Zuschauer in der Tragödie immer nur auf das Thun und Leiden des Helden bezieht. Wenn ein Feind mit Absicht seinen Feind tödtet, wenn z. B. Orest den Aeghist erschlägt, so ist dies an sich noch kein tragisches Schauspiel für den Hellenen, und nimmt dessen Mitleid keineswegs in Anspruch, wenn schon die That selbst (αὐτὸ το πάθος vgl. Herodot I. 137), insofern ein Mensch durch sie den Tod erleidet, unser menschliches Mitgefühl erregen mag. Ganz unrichtig aber erklärt Ritter (p. 180) den Sinn des Philosophen, wenn er meint, Aristoles nenne einen solchen Fall untragisch, weil wir mit einem absichtlichen Mörder, der also nicht unschuldig sein könne, kein Mitleid zu fühlen vermögen und eben so wenig tragische Furcht empfinden können, weil sich kein Zuschauer in seine Stelle versetzen, d. h. fürchten könne, im ähnlichen Fall werde er selbst ähnlich handeln. Grade umgekehrt verhält sich die Sache. Daß ein Feind den andern vernichtet, erschien dem kräftigen Sinne der Alten durchaus in der Ordnung, und jeder Hellene würde an Orest's Stelle den Aeghist mit be-

wenig wenn die Personen weder Freunde noch Feinde sind. Wenn aber die zerstörenden Leidenschaften in solchen Verhältnissen ausbrechen, deren Wesen die Liebe ist, also wenn z. B. ein Bruder den Bruder, oder ein Sohn den Vater, oder eine Mutter den Sohn, oder ein Sohn seine Mutter tödtet oder zu tödten beabsichtigt, oder sonst etwas der Art thut, — solche Stoffe muß der Dichter suchen [7]).

5. Was nun die von der Sage fertig überkommenen Fabeln anlangt so ist es dem Dichter nicht gestattet dieselben aufzulösen [8]), das heißt: er darf zum Beispiel nichts daran ändern, daß Klytämnestra von der Hand des Orestes und Eri-

stem Gewissen erschlagen haben. Der Thäter ist daher kein Gegenstand des tragischen Mitleids für den Zuschauer, der höchstens sich eines augenblicklichen menschlichen Mitgefühls für den Sünder, den der Rächer erschlägt, nicht erwehren kann.

[7]) Vgl. Vischer: Aesthetik I. S. 313: „Diese Stelle enthält einen sehr treffenden Wink für die wahrhaft tragischen Kollisionen, ist aber keineswegs allein für die vorliegende dritte Form des Tragischen (Kollision zweier gleichberechtigten Mächte vertreten durch zwei in Gegensatz gerathende Personen) — sondern die Worte des Aristoteles gehen ebenso auf die zweite Form, die einfache Schuld wie auf die dritte, den tragischen Konflikt. Denn wenn ein Bruder den Bruder u. s. w. tödtet, so kann dies geschehen aus Haß überhaupt und Schlechtigkeit, wie es Richard III. thut, es kann ihn aber auch ein berechtigtes Pathos dazu treiben, wie den Polyneikes gegen Eteokles, der ihm seinen Antheil der Herrschaft über Theben verweigert. Tragisch ist auch die erstere Form, denn sie verletzt, was durch Liebe gebunden sein soll; tragischer aber die letztere, denn hier erst geräth mit der Liebe ein anderes Gesetz in Streit, das Recht, dem nicht Genüge gethan werden kann, ohne jene zu verletzen. Aristoteles hat beide Formen nicht unterschieden."

[8]) Eine von der Ueberlieferung gegebene Fabel „auflösen" nennt es Aristoteles, wenn der Dichter sie in ihrer wesentlichsten Komposition alterirt, wenn er z. B. die Orestesfabel so behandelt, daß in seiner Darstellung die Mutter nicht vom Sohne getödtet wird.

phyle von der Hand des Alkmäon stirbt. Selbst zu erfinden ist dagegen seines Amts und die überlieferten gehörig zu benutzen.

6. Was ich aber unter „gehörig" verstehe will ich sofort deutlicher erklären.

Die Handlung kann nämlich einerseits in der Weise vor sich gehen, wie die alten Dichter darzustellen pflegten, daß die Handelnden wissen was, und die Personen kennen, an denen sie es thun, gleichwie auch Euripides seine Medea als Mörderin ihrer Kinder dargestellt hat. Sie kann aber auch so vor sich gehen, daß die Handelnden zwar die That thun, aber daß sie sie thun ohne im Moment der That das Furchtbare derselben zu kennen und erst nachher das freundschaftliche Verhältniß [9]) erkennen, wie Sophokles' Oedipus. Dort fällt nun zwar die That außerhalb des Drama's, Beispiele aber wo sie in der Tragödie selbst geschieht, sind der Alkmäon des Astydamas [10]) oder der Telegonos in dem „verwundeten Odysseus" [11]).

7. Nun ist daneben noch ein dritter Fall möglich, daß nämlich derjenige welcher im Begriffe ist irgend eine solche

---

[9]) Das zwischen ihnen und denen, welche ihrer That als Opfer gefallen sind, obwaltet; — wie Oedipus erst später erfuhr, daß der von ihm erschlagene übermüthige Mann sein Vater gewesen war.

[10]) Astydamas hießen zwei tragische Dichter, Vater und Sohn, beide Athener und Verwandte des Aeschylos. Ueber die auch von Sophokles und Euripides behandelte Sage von Alkmäon vgl. Realencycl. I. S. 314. Knebel zu Arist. Rhetor. II. 23. Alkmäon tödtet in dem von Aristoteles angeführten Stücke des Astydamas seine Mutter, ohne zu wissen, daß sie es sei.

[11]) Nach Athenäus war Chäremon (s. die Bemerkung zu c. I. §. 9) der Dichter dieses Stücks, in welchem Telegonus, der Sohn des Odysseus und der Kirke (Realencycl. V. S. 868 — 869), seinen Vater tödtete, ohne ihn zu kennen. Athen. XIII. p. 562 F. und p. 608 E.

schwere That aus Unwissenheit zu begehen zur Erkenntniß[12]) kommt, bevor er sie ausführt.

Damit sind alle möglichen Fälle erschöpft; denn nothwendig vollbringt entweder der Handelnde seine That, oder er vollbringt sie nicht, und ebenso weiß er entweder was er thut, oder er weiß es nicht.

Hier ist nun der Fall, daß einer der die Natur seiner That zwar kennt, aber sie dennoch thun will und doch nicht vollführt, der verwerflichste. Denn das Frevelhaftgräßliche des Eindrucks bleibt, ohne daß ein solcher Fall tragisch wäre, weil das Erschütternde der vollbrachten That fehlt. Darum komponirt auch kein Dichter so, wenige seltene Fälle ausgenommen, wie z. B. in der Antigone Hämon den Kreon[13]) (tödten

---

[12]) d. h.: Zur Erkenntniß der wahren Natur seiner That, indem er erfährt, wer der Gegenstand derselben ist. Vgl. die interessante Parallelstelle in Aristoteles' Kritik der Platonischen Weiber- und Kindergemeinschaft. Polit. II. c. 1 §. 14.

[13]) Gruppe (Ariadne S. 556), Müller a. a. O. II. S. 155 und Ritter halten diese Stelle von „darum" — bis „Kreon" ganz oder theilweise für das Einschiebsel eines spätern Lesers der Poetik, weil sie einen ungerechten Tadel des Sophokles in sich schließe. Mit Unrecht. Die Bemerkung des Aristoteles über das unnütz Gräßliche des Eindrucks, den ein solcher bewußter Vorsatz zu einer That macht, deren frevelhafte Natur der, welcher sie thun will, in ihrem vollen Umfange kennt und die er am Ende doch nicht vollzieht, ist ebenso fein und richtig, als das Beispiel der Ausnahme gut gewählt. Denn Aristoteles tadelt den Sophokles ganz und gar nicht, er führt vielmehr das Verhalten Hämons in der Antigone gegen seinen Vater Kreon als einen der seltenen Fälle an, wo der Dichter sich erlaubte, scheinbar gegen die von ihm hier aufgestellte allgemeine Regel zu verstoßen. Bekanntlich ruft Hämon bei Sophokles (Antig. v. 7474) in der Leidenschaft höchster Verzweiflung seinem Vater, der sich nicht erbitten lassen will die Antigone, seine Braut, zu begnadigen, die Worte zu:

„So stirbt sie also! Doch ihr Tod reißt Einen mit!"

Der Vater versteht diese Worte als eine gegen ihn gerichtete Drohung,

will aber nicht tödtet.) Dem zunächst steht der Fall, wo der Handelnde die That ausführt[14]).

8. Besser ist es jedoch wenn der Handelnde seine That vollbringt ohne ihre eigentliche Natur zu kennen, nach der

und auch der Zuschauer, der das Stück zum erstenmale sah, mochte sie schaudernd so deuten. Denn, wie Knebel richtig bemerkt: die Aufregung des um Rettung seines Theuersten ringenden Hämon begünstigte diese Auffassung seiner Worte, während das Interesse des Zuschauers für die hochherzige Jungfrau darin eine Hoffnung zu ihrer Rettung fand, obwohl erbebend, daß diese Rettung um den Preis eines Vatermordes erkauft werden sollte; und doppelt erschütternd mußte darum in diesem Widerstreite der Gefühle die Katastrophe wirken. Denn durch diese erfahren wir erst den eigentlichen Sinn jener Worte Hämons. Hermann ist gleich bei der Hand anzunehmen: „Aristoteles habe den Sinn dieser Worte mißverstanden (male intellexerat Antigonae v. 752!) und somit ein falsches Beispiel angeführt." Aristoteles den Sophokles mißverstehen!! Und das in einer Sache, wo ein Mißverstand selbst für einen heutigen Leser nicht möglich ist, falls er das Stück durchgelesen hat! Nein, der große Denker hatte dem Sophokles tief in's Herz gesehen. Er hatte gesehen, daß Sophokles in diesen doppelsinnigen Worten Hämons die furchtbare Seelenlage ausdrücken wollte, in welcher der auf's Aeußerste gebrachte Jüngling und Liebende zwischen Mord und Selbstmord schwankend nur das eine weiß: „dieser Mord der unschuldigen Geliebten wird mich zu einer furchtbaren That treiben!" Aristoteles führt also das Beispiel aus der Antigone als einen der seltenen berechtigten Ausnahmefälle an, wo der Dichter den Handelnden selbst einen Augenblick an eine That, wie ein Vatermord ist, denken lassen kann, ohne daß er sie ausführt. Denn das μιαρόν, das Gräßliche des Eindrucks, wird entschuldigt durch die Situation des durch die Härte des Vaters zur Verzweiflung gebrachten Jünglings und gesühnt durch den eignen freiwilligen Tod desselben.

[14]) d. h.: „nächst dem eben besprochenen Falle hat am wenigsten Werth als tragischer Stoff der zweite Fall, wo der Handelnde, wissend, mit wem er es zu thun hat, sich die That vorsetzt und sie auch vollbringt." Knebel.

Ausführung aber dieſelbe erkennt; denn einerſeits bleibt hier das Frevelhaftgräßliche fern, während andrerſeits die nachfolgende Erkenntniß von erſchütternder Wirkung iſt.

9. Am wirkſamſten jedoch iſt der letzte Fall; ich meine einen ſolchen wie im Kresphontes[15]) wo die Merope im Begriffe ſteht ihren Sohn zu tödten, ihn aber nicht tödtet, ſondern ihn vorher erkennt, und in der Iphigenie wo die Schweſter den Bruder, und in der Helle wo der Sohn, im Begriff ſeine Mutter auszuliefern, ſie erkennt.

10. Deßhalb nämlich halten ſich, wie bereits früher geſagt worden iſt[16]), die Tragödien in dem Kreiſe einiger wenigen Geſchlechter. Denn indem die tragiſchen Dichter ſich nach Stoffen umſahen, wurden ſie nicht durch die Regeln der Kunſt ſondern durch des Zufalls Gunſt[17]) dahin geführt, in ihren tragiſchen Fabeln ſolche Wirkungen anzubringen. Sie

---

[15]) Man vgl. Leſſing's treffliche Auseinanderſetzung in der Hamburger Dramaturgie, Stück 37 — 40. Werke VII. 164 — 187. Lachm. Von dem „Kresphontes" des Euripides ſind noch eine Anzahl (23) Bruchſtücke erhalten. Aus der Tauriſchen Iphigenie deſſelben Dichters gehört hierher die Scene v. 775 ff. Von der Tragöde „Helle" wiſſen wir nichts. Valckenaer ſubſtituirt dafür an unſerer Stelle die Euripideiſche Tragödie Antiope (Diatribe p. 62 ed. Lips.).

[16]) Nämlich c. XIII. §. 5. — „Deshalb" d. h. wegen der vielfachen von Ariſtoteles aufgezählten Bedingungen, welche zu einer guten tragiſchen Fabel gehören, und die ſich in der überlieferten und ausgebildeten Sage nicht häufig ſchon fertig vorfinden, während doch wiederum der Dichter an ſolchen fertigen Fabeln nichts Weſentliches ändern darf. (S. oben §. 5.)

[17]) Ich habe verſucht das allitterirende Wortſpiel, (ἀπὸ τέχνης — ἀπὸ τύχης) welches in der Ausdrucksweiſe des Ariſtoteles liegt, wiederzugeben. Er will ſagen, daß wie überhaupt aller Theorie immer erſt die Praxis vorausgeht, ſo auch die alten Dichter der Tragödie, nicht aus klarem künſtleriſchen Bewußtſein über das Weſen ihrer Kunſt (οὐκ ἀπὸ τέχνης), ſondern aus einem glücklichen Inſtinkte (ἀπὸ τύχης) die geſuchten wirkſamen Stoffe zu finden geleitet wurden.

sind also gezwungen, sich in allen solchen obengenannten Häusern häufig einzufinden[18]) in denen Leidensschicksale der gedachten Art sich zugetragen haben.

Damit wäre denn über die Komposition der Thatsachen und wie die tragischen Fabeln beschaffen sein müssen genügend gesprochen.

Fünfzehntes Kapitel.

1. Was nun weiter die Charaktere betrifft, so sind es vier Punkte, auf die der Dichter sein Augenmerk richten muß. Der eine und wichtigste derselben ist, daß sie sittlich tüchtige sind[1]). Die tragische Person wird sittlichen Charakter

[18]) Auch hier erlaubt sich der ernste Denker einen leisen Scherz im Ausdrucke zur Erklärung der Thatsache, die wie es scheint, schon zu seiner Zeit manchen Kunstrichtern auffällig geworden ist, daß nämlich die tragischen Dichter wieder und immer wieder dieselben Stoffe, dieselben Schicksale und Erleidnisse (πάθη) derselben Familie und Häuser der Labdakiden, Atriden u. s. f. in ihren Tragödien behandelten. Sie müssen sich wohl, sagt er, in diesen Häusern, von denen ich oben gesprochen habe (s. §. 5), versammeln und gleichsam Rendezvous geben (denn dies bedeutet ἀπαντᾶν z. B. in Arist. Polit. VI. 2. 7), weil sie sonst nirgends vorfinden, was sie suchen und brauchen.

[1]) Vgl. c. II. §. 4. c. XIII. §. 1 — 4. Es ist immer nur von dem sittlichen Charakter des Helden, der Hauptperson oder der Hauptpersonen der Tragödie, die Rede. Lessing (Hamb. Dramat. Stück 83. VII. S. 371 — 373. Lachm.) hat diesen Punkt etwas kurz behandelt, und die ausführliche Erklärung, die er an einem andern Orte geben wollte, nicht gegeben. A. Schlegel (Dram. Vorless. I. S. 105 ff. und 205) und Fr. Schlegel (Werke Th. 5 S. 134 ff.) sind gleichfalls nicht im Kerne der Sache. Dieser Kern ist die Absicht, die Proairesis, wörtlich: „der Vorsatz" (vgl. Biese: Philos. d. Arist. II. S. 248 ff.), der das Thun des Handelnden bestimmt. Die beste Erklärung giebt Aristoteles selbst in seiner Rhetorik (III. c. 16).

überhaupt haben, wenn, wie oben gesagt wurde[2]), ihr Reden oder ihre That irgend eine Absicht ans Licht stellt; und im speciellen Falle sittlich tüchtigen Charakter, wenn diese eine sittlich tüchtige ist[3]). Solche sittliche Tüchtigkeit ist möglich bei jeder Menschengattung, denn auch ein Weib kann sittlich

---

„Was ist es, fragt er dort, was einer Erzählung der Thatsachen sittliche Farbe giebt? Dazu dient erstens, daß man seine Absicht (προαίρεσιν) kund giebt. Nach der Beschaffenheit dieser letzteren richtet sich auch die Beschaffenheit des Charakters (des ἦθος). Die Beschaffenheit der Absicht aber hängt von dem Endzwecke (τῷ τέλει) ab." Wer also einen sittlich guten Endzweck bei seinem Thun vor Augen hat, kann zwar durch sein Handeln mit anderen sittlichen Pflichten in Kollision gerathen, ja gegen diese sündigen; aber sein Charakter bleibt darum doch ein sittlich tüchtiger (ein χρηστός). Beispiele: Orestes, der in Pflicht der Blutrache die Mutter tödtet; Oedipus, der seinen Vater unwissend zwar und in anscheinend gerechter Vergeltung eines Angriffs erschlägt, aber doch darin fehlt, daß er, dem geweissagt war, daß er seinen Vater erschlagen werde, nicht jeden ältern Mann verschont; Antigone gegenüber dem Gesetze des Staats, das Kreon, Kreon gegenüber der Antigone, die das ungeschriebene Gesetz der Pietät vertritt. Sie alle begehen schwere Versündigungen (ἁμαρτίαι); aber ihre sittliche Absicht (ihre προαίρεσις) an sich ist eine gute, weil ihr Zweck ein guter ist, und somit sind und bleiben sie selbst in ihren schweren Thaten sittlich tüchtige Menschen und Gegenstände unserer Theilnahme. Wenn aber ein Mensch aus gemeiner Absicht, aus niedrigem Eigennutz handelt wie Menelaos in Euripides' „Orestes" (s. unten §. 5), so ist er eben kein honnetter Charakter, kein χρηστός, sondern ein Lump; und als solcher gehört er nicht in die Tragödie, zumal wenn die Fabel, das Sujet selbst einen solchen Charakter und solches Handeln nicht, wie Arist. hinzusetzt, mit innerer Nothwendigkeit fordert. Das griechische χρηστός ist das altdeutsche frum. (S. Vischer I. S. 304.)

[2]) S. c. IV. §. 16 — 17.

[3]) Die in den meisten Ausgaben und einigen Handschriften stehenden Worte φαῦλα μὲν ἐὰν φαύλη ᾖ sind ein unnützes Einschiebsel eines Lesers, der den Sinn des Aristoteles nicht verstand.

tüchtig ſein, und ein Sklav, obſchon vielleicht von beiden das eine ein geringeres Weſen (als der Mann), der andere im Allgemeinen betrachtet[4]) ein ſchlechtes und armſeliges iſt.

2. Der zweite Punkt begreift das Angemeſſene[5]). Es giebt z. B. allerdings einen tapfern Charakter; aber es iſt für ein Weib im Allgemeinen nicht angemeſſen, daß ſie tapfer oder gewaltig ſei[6])

---

[4]) ὅλως = im Allgemeinen betrachtet, ſteht entgegen dem τρόπον τινα d. h. „in gewiſſer Beziehung genommen" Vgl. Arist. Hist. Anim. I. c. 8 §. 3. Schneider. An und für ſich kann der Sklave als ſolcher nach Ariſtoteles und den Begriffen der Alten keinen Anſpruch darauf machen, ein χρηστός zu ſein. Sofern er Sklave iſt, iſt er ein verächtliches, elendes, ſchlechtes Weſen, ein φαῦλον, der Gegenſatz zu dem Tüchtigen und Guten, zu der Tugend des freien Mannes und Bürgers, der mit einem Sklaven als ſolcher ſo wenig einen ſittlichen Zuſammenhang haben kann, als mit einem „ſeelenloſen Werkzeuge", denn das iſt der Sklave im Verhältniß zu dem Freien. Aber als Menſch zum Menſchen kann er mit ihm einen ſolchen haben nach dem Urtheile des ſehr chriſtlich denkenden Stagiriten. S. Eth. Nicomach. VIII. c. 11 §. 6 — 7. Als Menſch betrachtet kann daher auch der Sklave einen gewiſſen Anſpruch auf ſittliche Tüchtigkeit machen. Ueber das Verhältniß des Weibes zum Manne vgl. Arist. Eth. Nicomach. VIII. 7. 1; 10. 5; 12. 7. Die Frau hat nach Ariſt. die höhere Natur des Mannes anzuerkennen (Polit. I. c. 2. vgl. I. 5. §. 7), ſie darf nicht herrſchen außer in ihrem Kreiſe; aber ſie hat als Weib ihre beſtimmte ſittliche Tüchtigkeit, ihre ἐπιεικεία (Ethic. Nicomach. VIII. 12. 7), welche der Mann reſpektiren muß, obſchon an und für ſich ihr Geſchlecht das ſchwächere, untergeordnete iſt. Die phyſiologiſche Begründung hiervon giebt Ariſtoteles in ſeiner Thiergeſchichte IX. 1, wo nur moderne Weichlichkeit eine ungerechte Härte gegen das weibliche Geſchlecht finden kann.

[5]) Ausführlich behandelt dieſen Punkt der dichteriſchen Charakteriſtik Horatius in der Dichtkunſt v. 114 — 124. Ariſtoteles oder ſein Epitomator faßt ſich darüber ſehr kurz.

[6]) tapfer d. h. „männlich" (ἀνδρεῖον). Schon die Sprache iſt

3. Der dritte Punkt ist die Uebereinstimmung des geschilderten Charakters mit der Ueberlieferung, denn dies ist etwas anderes als die Forderung, daß der Dichter den Charakter sittlich und angemessen halten soll, wie früher gesagt ist [7]).

4. Der vierte Punkt endlich ist die Konsequenz [8]). Denn selbst in dem Falle, wenn die Person, welche Gegenstand der dichterischen Darstellung bildet, inkonsequent ist und dem Dichter ihren Charakter als einen solchen vorschreibt, muß dennoch derselbe konsequent inkonsequent gehalten werden.

5. Ein Beispiel von Schlechtigkeit des Charakters ohne

---

hier belehrend. — Aristoteles will sagen, daß z. B. selbst bei einer Medea, die doch gewiß in der überlieferten Sage wie in der Tragödie als „tapfer und gewaltig" erscheint (sit Medea ferox invictaque sagt Horat. Poet. v. 123), doch das Weibliche nicht ganz zurücktreten dürfe.

[7]) Nämlich c. IX. §. 6 verglichen mit c. XIV. §. 5. Die Charaktere des tragischen Dichters müssen sich an die fertige und bekannte Charakteristik der Ueberlieferung halten. Der Odysseus, der Ajax in der Tragödie müssen den Homerischen so ähnlich sehen (ὁμοῖον), daß jeder sie erkennt, keiner einen fremden Zug in ihnen wahrnimmt. Also: so wenig der tragische Dichter „die Fabel selbst auflösen" darf (s. c. XIV. §. 5), sondern ihr treu bleiben muß in allem Wesentlichen, so muß er sich auch in der Charakteristik an das Gegebene anschließen. Vgl. §. 8 dieses Kapitels.

[8]) Von dieser handelt Horatius in seiner Poetik v. 119—127. „Stetige Einheit mit sich ist das Hauptmerkmal des Charakters im Drama. Aristoteles fordert namentlich die Konsequenz, und wäre es auch die Konsequenz der Inkonsequenz (die Stetigkeit der Unstetigkeit. Vischer: Aesth. II. S. 196). Die neuere Romantik hat grundsätzlich kernlos schwankende selbst in der Inkonsequenz inkonsequente Charaktere geliebt, und wareben darum vor Allem durch und durch undramatisch. Wenn der Charakter kein Centrum hat, wie soll ein klares Verhältniß im Gegensatze der Wechselwirkungen stattfinden, zu welchem das Drama die Charaktere vereinigt?" Vischer: Aesth. IV. S. 1383.

daß dieser Charakter von der innern Nothwendigkeit der Dichtung gefordert wird, ist der Menelaos[9]) im (Euripideischen) Orestes; von unpassender und unangemessener Charakteristik die Jammerklage des Odysseus in der (Euripideischen) Skylla, und die lange gelehrte Rede der Melanippe; von inkonsequenter endlich die Iphigenie in Aulis, wo die demüthig um ihr Leben flehende keinen Zug hat von der Iphigenie im späteren Verlauf des Stücks[10]).

---

[9]) Auch der alte unbekannte Kunstrichter, der den „Inhalt" des Euripideischen „Orestes" geschrieben hat, sagt von dem Stück: „es gehört zu den auf der Bühne sehr gefallenden, und doch ist es das schwächste hinsichtlich der Charaktere. Denn außer Pylades sind sie alle Lumpen" (φαῦλοι). Aristoteles hebt den Menelaos als ein Beispiel unnöthiger Gemeinheit und Schlechtigkeit (im Gegensatze zu der von ihm für die tragischen Charaktere geforderten „sittlichen Tüchtigkeit") hervor, weil Euripides demselben, ohne durch die innere Nothwendigkeit seines Sujets und ohne durch die Tradition dazu berechtigt zu sein, den gemeinen Zweck andichtete, den Orestes um seine Erblande zu bringen und sich in deren Besitz zu setzen. Solche Gemeinheit der Triebfeder in der Tragödie ist es, die den Charakter schlecht, d. h. lumpig (φαῦλον) erscheinen läßt. Euripides aber hatte die Tendenz, der Feindschaft seiner atheniſchen Zeitgenossen gegen Lacedämon, mit dem man im Kriege war, zu schmeicheln, indem er den Lacedämonischen Helden als einen Schuft darstellte, und er verfehlte seinen Zweck freilich nicht (s. Markland zu Eurip. Iphig. Aul. v. 304 und die Scholiasten zu Eurip. Orestes v. 361. 760. 903), zog sich aber die gerechte Rüge des Aristoteles und aller derer zu, die von dem wahren Dichter verlangen, daß er vor allen Dingen durch sittliche Gewissenhaftigkeit „auf einer höheren Warte, als auf den Zinnen der Partei stehe."

[10]) Die sämmtlichen in diesem Paragraphen tadelnd angeführten Beispiele fehlerhafter Charakterbehandlung sind aus Tragödien des Euripides genommen, denn auch die sonst nirgend weiter erwähnte „Skylla" wird eine Euripideische Dichtung gewesen sein, da sie hier unter lauter solchen erscheint. In „Jammerklagen" seiner Helden war

6. Der Dichter muß aber in seinen Charakteren, grade wie auch in der Verknüpfung der Thatsachen[11]), immer entweder auf das Nothwendige oder auf das Wahrscheinliche ausgehen; das heißt also: daß ein so oder so beschaffener Mensch so oder so spricht oder handelt, und daß grade diese Handlung auf diese folgt, muß entweder nothwendig oder wahrscheinlich sein.

---

der auf Rührung spekulirende Euripides überhaupt stark bis zum Uebermaß, wofür ihn Aristophanes gegeißelt hat, mit dem er in ästhetischer und politischer Feindschaft lebte. Eine solche bis zum Unmännlichen weichliche Jammerklage wird die des Odysseus in der „Skylla" gewesen sein. Von der Tragödie Melanippe ist uns glücklicherweise genug erhalten (bei Dionys. Halic. Rhetor. p. 103), um die Gerechtigkeit des Aristotelischen Urtheils über die „breite Auseinandersetzung" (ῥῆσις) der blaustrumpfenden Euripideischen Heldin zu erhärten. Melanippe, heimlich von Neptun geschwängert hat zwei Kinder geboren, die sie aus Furcht vor ihrem Vater im Kuhstalle versteckt. Als der Vater sie dort findet und einfältig genug sie für Mißgeburten seiner Kühe hält, und zu tödten befiehlt, erscheint Melanippe von Mutterliebe getrieben, und rettet ihre Kinder, die sie doch als solche nicht anerkennen will, indem sie ihrem Vater in einer langen physiologisch-philosophischen Rede, von der sich noch Fragmente erhalten haben, auseinandersetzt, daß es ein unphilosophisches Vorurtheil sei, gegen solche Wunder und Mißgeburten Abscheu zu haben, und daß die Kinder ganz wohl auf natürlichem Wege von Kühen geboren sein könnten. Diese doktrinäre Aufklärerei der Zeit des Euripides, welche der Dichter einer Heroine der uralten Fabelzeit in den Mund legt, ist „das Unpassende und Unangemessene", was Aristoteles tadelt. — Ueber die Inkonsequenz des Charakters der Iphigenie in der Euripideischen „Iphigenie in Aulis" (vgl. v. 1211 — 1252 mit v. 1368 — 1401) können wir selbst noch urtheilen, und müssen die Richtigkeit des Aristotelischen Tadels der unmotivirten Wandlung des Charakters im Wesentlichen zugeben. Es ist derselbe Tadel, der den Charakter des Prinzen von Homburg in des Romantikers Heinrich von Kleist bekannter Dichtung trifft.

[11]) Vgl. c. IX. §. 1. c. VII. §. 7.

7. Somit ist es einleuchtend, daß auch die Lösungen der tragischen Fabeln aus der Fabel selbst sich ergeben müssen und nicht, wie in der Medea, durch Maschinerie, oder wie in der Iliade in der Abfahrtsscene[12]). Vielmehr ist die Anwendung solcher (göttlichen) Maschinerie auf alles dasjenige zu beschränken, was außerhalb der dramatischen Handlung fallend entweder der Zeit nach vorherging und der Art ist, daß es ein Mensch nicht wissen kann, oder der Zeit nach später geschieht und demnach einer Vorausverkündigung und Meldung bedarf; denn den Göttern legen wir die Fähigkeit bei, Alles zu sehen[13]). Aber der Vernunft widerstreitendes darf nichts

[12]) Aristoteles verlangt überall eine aus der Natur der Sache d. h. aus dem Wesen des Vorgangs (der Fabel) selbst sich ergebende Lösung der tragischen Fabel. Wenn bei Euripides die Medea sich mit den Leichen ihrer gemordeten Kinder auf dem geflügelten Drachenwagen des Helios zum Aegeus rettet und sich der Rache des Vaters und Gatten entzieht (Eurip. Med. 1264 und 1288 Elmsley.), so ist das eine schlechte, weil rein äußerliche und willkürliche Lösung der Verwicklung. — Ob das zweite Beispiel auf die Intervention der Athene in Homers Iliade (Il. v. 155 ff.) sich bezieht, oder wie Andere meinen, auf den Ausgang des Sophokleischen Philoktet, welches Stück auch den Titel „Iliums Zerstörung" gehabt haben soll, will ich nicht entscheiden, glaube aber das Erstere. Der Tadel des Aristoteles trifft hier nicht den Homer, sondern nur den tragischen Dichter, der eine solche im Epos erlaubte Intervention eines deus ex machina, eine solche epische Maschinerie zur Lösung einer Verwicklung, wie sie in der angegebenen Stelle der Homerischen Dichtung vorkommt, in einer Tragödie anwenden wollte. Wenn die Kritiker der Aristotelischen Poetik dies bedacht hätten, so würden sie sich viel unnöthige Mühe haben ersparen können. Auch Platon nennt (Cratyl. p. 425 d.) die Lösung durch einen Deus ex machina bei den Tragödiendichtern einen elenden Nothbehelf.

[13]) Iphigenia, die Goethesche, betet zur Artemis:

„Weise bist du und siehest das Künftige,
Nicht vorüber ist dir das Vergangene."

in dem Gange der Begebenheiten[14]) sein, sondern alles was der Art etwa der tragische Dichter anwendet, muß außerhalb der Tragödie liegen, wie dies z. B. in dem Oedipus des Sophokles[15]) der Fall ist.

8. Da aber ferner die Tragödie eine Darstellung von Personen und Charakteren ist, welche edler und besser sind, als die Menschen der Gegenwart[16]), so muß der Dichter es den Meistern in der Portraitmalerei nachthun, die ebenfalls während sie die individuelle Gestalt wiedergeben, die Portraits zwar ähnlich machen, aber zugleich idealisiren[17]). So muß auch der Dichter, wenn er Zornmüthige oder Leichtsinnige oder Leute mit dem Gepräge anderer derartiger Charaktereigenthümlichkeiten darstellen will, sie dabei doch als tüchtige Menschen

---

[14]) in der Tragödie natürlich.

[15]) Was hier Aristoteles meint, wird von ihm weiterhin Kap. XXIV. §. 10 ausführlicher erklärt.

[16]) Ich lese: ἢ καθ' ἡμᾶς statt des einfachen ἡμᾶς, welches sinnlos ist. Nie und nirgends hat Aristoteles in der Poetik gesagt: „Wir müssen das und das beobachten" statt: „der Dichter muß das und das thun." Und obschon kein Ausleger und Herausgeber an diesem „Wir" Anstoß genommen zu haben scheint, so halte ich doch diese meine Conjektur unter den hunderten, mit denen die Aristotelische Poetik heimgesucht worden ist, nicht für die am schlechtesten begründete. Sie stützt sich zugleich auf den Aristotelischen Sprachgebrauch, nach welchem es in der Poetik wörtlich heißt (c. II. §. 1): die Darstellenden stellen dar entweder Edlere und Bessere als wir (βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς) oder Schlechtere, oder eben Solche wie wir.

[17]) idealisiren, oder, wie Aristoteles wörtlich sagt, die portraitirten Personen als schönere malen. — Die Vergleichung selbst ist von höchster Treffkraft. Vgl. c. VI. §. 11. Lessing in Laokoon: „Auch das Portrait läßt ein Ideal zu, doch muß die Aehnlichkeit darüber herrschen. Es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt." (Werke VI. S. 382 Lachm.)

zeichnen, wie Agathon und Homer den Achill, dies Ideal von Ungestüm[18]).

9. Diese Punkte also hat der Dichter ins Auge zu fassen, und außerdem diejenigen Empfindungen, welche neben den aus dem innersten Wesen der Poesie sich mit Nothwendigkeit ergebenden, hervorgehen[19]), denn auch in Betreff ihrer

---

[18]) Man erlaube zunächst ein Wort zur Texteskritik dieses Satzes. In den sämmtlichen Handschriften lautet er: *καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους, καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν, τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν, παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγαθων καὶ Ὅμηρον.* Natürlich ist die Interpunktion die meine, da Handschriften solche nicht haben. Mit dieser Interpunktion aber ist in den handschriftlich beglaubigten Textworten alles in Ordnung, und die Veränderungen der Herausgeber von Aldus bis auf Imm. Bekker sämmtlich unnütz, die Ritterschen sogar absolut widersinnig. Denn das *τοιούτους ὄντας*, das Ritter aus dem Text wirft, ist schlechterdings nothwendig, wie meine Uebersetzung klar zeigt; und die Worte *παράδειγμα σκληρότητος*, mit denen er es nicht besser macht, sind es ebenfalls. Diese letztern Worte sind höchstens von ihrer Stelle gerückt, und müssen vielleicht nach *οἷον* stehen. Doch glaube ich, daß sie auch an der Stelle, wo sie jetzt in den Handschriften stehen, sprachlich zulässig sind. — Sachlich betrachtet ist die Bemerkung des Aristoteles vortrefflich. Achill, dies Idealbeispiel (*παράδειγμα*) eines überstürzenden Ungestüms, eines jähzornigen Charakters, ist dennoch von Homer zugleich als ein Edler und Tüchtiger (*ἐπιεικής*), ein Braver gezeichnet — wie jeder weiß, der seinen Homer gelesen hat; und Agathon der Tragiker (s. zu c. IX. §. 7) hatte sich mit seiner Charakterzeichnung des Achill in seiner Tragödie „Telephus" oder in seiner „Zerstörung Ilion's" in dieser Beziehung an Homer angeschlossen.

[19]) Die nothwendigen „Empfindungen" oder Eindrücke (*αἰσθήσεις*) sind die von Aristoteles bisher behandelten: Die Nothwendigkeit des Ganges der Handlung, die richtige Motivirung der Reden und Thaten, die Aehnlichkeit der Charaktere der Tragödie mit denen des überlieferten Mythus, die Konsequenz und die sittliche Tüchtigkeit

kann man nicht selten Fehler machen. Doch ist davon in den herausgegebenen Vorträgen zur Genüge gehandelt.

Sechszehntes Kapitel.

1. Was Erkennung sei ist oben gesagt worden [1]). Was nun aber die verschiedenen Arten der Erkennung anlangt, so ist da zunächst die am wenigsten künstlerische, und deren sich doch die Meisten aus Geistesarmuth bedienen, die Erkennung in Folge äußerlicher Kennzeichen.

2. Solche sind theils natürlich angeborne, wie z. B.:

„die Lanze, die die Erdgebornen tragen," [2]) —

derselben. Diese sind „die *αἰσθήσεις αἱ ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσαι*. Außer ihnen aber kommen bei der Aufführung selbst noch die Musik und der Tanz, die Mimik und Dekoration in's Spiel. Sie gehen neben jenen her, begleiten sie, helfen sie ausprägen, und daher muß der Dichter auch sie in's Auge fassen, und dafür sorgen, daß die Eindrücke, welche sie gewähren, zu dem Ganzen und Einzelnen seiner Dichtung stimmen. Was hier zu beobachten sei, und worauf es hier ankomme, darüber konnte der Philosoph seine Leser und Zuhörer auf seine in der Politik gegebenen ausführlichen Auseinandersetzungen über Wesen und Wirkung der Musik verweisen. Welche andere Schriften er sonst noch unter den „herausgegebenen Vorträgen" bezeichnet haben mag, wissen wir nicht mehr. Soviel aber scheint, eben aus dieser unserer Stelle, hervorzugehen, daß wir in der Poetik ein Collegienheft vor uns haben. Denn nur in einem Vortrage in einem „Collegium" konnte Aristoteles von den „bereits herausgegebenen", durch den Buchhandel veröffentlichten Vorträgen sprechen. Vgl. Stahr: (Aristotelia Th. II. S. 70 und S. 294 — 297. Diog. Laert. II. 48. VI. 3.)

[1]) Nämlich c. IX. §. 2 ff.

[2]) Vers eines unbekannten Dichters aus einer dem Thebanischen Sagenkreise entnommenen Tragödie. Denn „die Erdgebornen" d. h.

oder wie die „Sterne", deren in seinem Thyestes der Dichter Karkinos [3]) gedenkt; — theils sind es solche, die einer zufällig erhalten hat, und zwar entweder körperliche, wie z. B. Narben, oder ganz äußerliche, — der bekannte Halsschmuck, — und wie z. B. in der „Tyro" [4]) die Erkennung durch die Wanne bewirkt wird.

3. Aber auch in der Anwendung solcher Erkennungszeichen kann ein Dichter bald geschickt, bald ungeschickter verfahren, wie z. B. Odysseus an der Narbe auf andere Weise von der Amme erkannt wurde, und auf andere Weise von den Sauhirten [5]). Es sind nämlich die um der Beglaubigung willen

die aus Kadmos' bekannter Saat Entsprossenen, trugen das Muttermaal eines Speers am Leibe. Vgl. Plutarch: Von der späten Rache der Gottheit p. 563 A. und andere Stellen der Alten bei den Auslegern.

[3]) Karkinos, der jüngere von zwei tragischen Dichtern dieses Namens zu Athen, von dessen hundertundsechszig Tragödien wir nur wenige Bruchstücke besitzen. Er lebte um das Jahr 400 vor Chr. — Thyestes war ein Pelopide und die Pelopiden zeichneten sich ebenfalls durch ein Muttermaal aus, von welchem Karkinos gedichtet haben muß, daß es ein Stern oder ein Sternbild (ἀστερες) war.

[4]) Tyro, Tochter des Salmoneus, Tyrannen von Thessalien und später von Elis (vgl. Homer Od. XI. 236. Virg. Aeneid. VI. 585), setzte ihre Zwillinge, die sie der Umarmung des Poseidon verdankte, am Ufer des Enipeus in einer muldenartigen Kahnwiege aus, welche mit dem Flusse forttrieb. Sophokles hatte diese Fabel zweimal bearbeitet.

[5]) Für die beiden Hirten wird die Entdeckung oder Erkennung des Odysseus durch die Narbe am Bein von dem Helden absichtlich herbeigeführt (vgl. Odyss. XIX. 392 ff.); die alte Amme Eurykleia dagegen erkennt ihren Herrn beim Fußwaschen an der Narbe gegen dessen Absicht (Odyss. XXI. 219). — Sollte man es übrigens glauben, daß Ritter aus dem Umstande, daß Aristoteles hier von „den Sauhirten" im Plural spricht, während bei Homer doch nur der eine Eumaios ein Sauhirt, Philötios dagegen ein Rinderhirt war, einen Grund gegen die Aechtheit dieses Kapitels der Poetik entnimmt?

geschehenden Erkennungen und überhaupt alle Erkennungen dieser Art [6]) unkünstlerischer, dagegen die durch eine plötzliche Wendung veranlaßten [7]), wie die in den „Niptra" [8]), besser.

4. Eine zweite Art von Erkennungen sind die von dem Dichter erfundenen, die deßhalb unkünstlerisch sind, wie z. B. Orestes in der Iphigenie dieser zu erkennen giebt, daß er Orestes ist. Sie selbst nämlich wird allerdings von ihm erkannt durch den bekannten Brief; er seinerseits aber spricht, was ihn der Dichter eben sprechen läßt, aber nicht die Ueberlieferung des Mythus. Darum streift dies hart an den vorhin erwähnten Fehler, denn er (Orestes) hätte ja recht gut einige Wahrzeichen auch an sich tragen können [9]). Und eben-

---

[6]) d. h. alle solche, wo Jemand sich absichtlich zu erkennen giebt. Knebel.

[7]) Vgl. c. XI. §. 2. „Die schönste Erkennung ist aber die, wenn mit ihr zugleich plötzliche Schicksalswechsel eintreten."

[8]) Niptra d. h. Abwaschungen hieß der Theil des XIX. Buchs (v. 386 ff.) der Odyssee, wo die alte Amme den Odysseus, als sie ihm die Füße wäscht, an der Narbe erkennt. Aber auch eine Tragödie des Sophokles führte diesen Titel. Vgl. c. XXIV. §. 9.

[9]) Die Uebersetzung hält sich gegen alle alte und neuere Herausgeber an der Lesart der Handschriften, und fährt gut dabei. Denn der handschriftlich beglaubigte Text ist, wenn man die Uebersetzung von *ἀνεγνώρισεν* zugiebt, durchaus richtig. Er lautet: *Οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης. Ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος.* Der Sinn ist klar und einfach. Als Beispiel eines unkünstlerischen Verfahrens giebt Aristoteles die Art an, wie in der Taurischen Iphigenie des Euripides, sich Orestes der Iphigenie zu erkennen giebt. Während Iphigenie selbst nämlich von dem Bruder durch Vermittlung des Briefes erkannt wird, den sie ihm in die Heimath mitgeben will, und der nach Aristoteles ein Zug war, den die Sage von Orestes und Iphigenie vorzeichnete, — giebt sich Orestes der Schwester als ihr Bruder zu erkennen, indem er sich zur Beglaubigung auf Wahrzeichen beruft, die nicht sichtbar vor Augen waren, während es

so ist's in Sophokles' Tereus mit „des Weberschiffleins Stimme“ [10]).

5. Eine dritte Art der Erkennung ist die durch Erinnerung, wo einer bei dem Anblicke eines Gegenstandes irgendwie affizirt wird [11]), wie die Erkennung in den „Kyprien“ des

---

doch sagt Aristot.) der Dichter ganz eben so gut hätte so einrichten können, daß Orestes ein Erkennungszeichen bei sich oder an sich gehabt hätte. Was Aristoteles tadelt, ist die Absichtlichkeit in der „Entdeckung“ des Orestes und die willkürliche Herbeiführung derselben von Seiten des Dichters. „Die Entdeckung hätte sich vielmehr aus dem Verlauf der Handlung und durch ein mit derselben verbundenes Motiv, wie bei dem Briefe (vgl. §. 8) unabsichtlich ergeben müssen, während die Wahrzeichen, auf die sich Orestes in dem Euripideischen Stücke beruft, obenein willkürlich erfunden und wenig beweisend sind. — Das Gemeinschaftliche beider Entdeckungsarten, das was Aristoteles hier an der Homerischen Erkennungsscene des Odysseus beim Eumaios ebenso wie an dem Euripideischen Orest tadelt, ist das Absichtliche und Willkürliche der Herbeiführung. — Sprachlich bemerke ich, daß es im Text heißt (ἀνεγνώρισεν) „Orestes — gab sich zu erkennen“, nicht: „giebt sich“. Hätte die Uebersetzung ausdrücken wollen, was in dem Gebrauche dieser Form der Vergangenheit mir zu liegen scheint, so hätte sie lauten müssen: „Euripides ließ den Orestes sich zu erkennen geben.“ Denn in der Poetik des Aristoteles ist der Aorist statt des Präsens in solchen Fällen nie bedeutungslos, sondern bezieht sich immer entweder auf den der Tragödie, von der grade die Rede ist, zu Grunde liegenden und vorhergehenden Mythus, oder ist auf die Weise wie hier zu verstehen.

[10]) „Daß Philomela ihrer Schwester Prokne durch ein Gewebe das an ihr von Tereus begangene Verbrechen kundbar macht, ist bekannt. Wiefern aber Sophokles in seiner verlornen Tragödie Tereus diesen Umstand unrichtig benutzte, wie Aristoteles andeutet, wissen wir nicht.“ Knebel.

[11]) an welcher Gemüthsbewegung ihn andere erkennen.

Dikaiogenes, wo der Held[12]) beim Anblick des Gemäldes weinte, und die Erkennung in der „Mähr des Alkinoos“[13]), wo der Held, als er den Citherspieler hörte und des Vergangenen gedachte, in Thränen ausbrach[14]), woran beide erkannt wurden.

6. Eine vierte Art ist die durch eine Schlußfolge, wie in den Choëphoren (Elektra so schließt): es ist einer gekommen, der mir ähnlich ist, ähnlich ist mir aber Niemand außer Orestes[15]), dieser also ist gekommen. Ferner die Entdeckung bei Polyeidos dem Sophisten in Bezug auf die Iphigenia. Denn es ist ganz natürlich, daß Orestes den Umstand, daß die Schwester geopfert worden ist, in seinem Raisonnement damit zusammenbringt, daß es auch ihn trifft, geopfert zu werden[16]). Ebenso die Erkennung in des Theodektes „Tydeus“ durch das Raisonnement: daß Er, gekommen seinen Sohn zu finden, jetzt selbst umkomme; und die in

[12]) Vielleicht Menelaos. Dikaiogenes war ein uns wenig bekannter tragischer Dichter.

[13]) So hieß der Theil der Odyssee vom IX. — XII. Buch. Vgl. Arist. Rhetor. III. 16.

[14]) Vgl. Odyss. VIII. 521 ff.

[15]) Diese Folgerung, daß ein Verwandter, ihr Bruder, gekommen sei, weil Haar und Fußtapfen den ihren ähnlich seien, macht Elektra in Aeschylus Choëphor. v. 200 ff.

[16]) Polyeidos mit dem Beinamen „der Sophist“ d. h. der Klügler, ein Beiname, dessen Ursache wir, wie mir wenigstens scheint, hier klar angedeutet finden, war ein begabter Dichter und Zeitgenosse des Platon. Vgl. Pauly's Realencycl. V. S. 1832. Er hatte wie aus Aristot. Bemerkung hervorgeht die Erkennung des Orest durch Iphigenia geschickter als Euripides angelegt, indem er nämlich den Orest in die klagende Bemerkung ausbrechen ließ, daß das Mißgeschick seines Hauses, das schon seine Schwester habe auf dem Altare als Opfer bluten lassen, nun dasselbe Schicksal auch über ihn, den Bruder, verhänge. Daran erkannte Iphigenia, daß der Gefangene ihr Bruder sei. Aristot. erwähnt denselben Dichter im folgenden Kapitel §. 9.

den „Phiniden", wo diese beim Anblick des Orts auf ihr Schicksal schließen, daß an diesem Orte zu sterben ihnen vom Schicksal bestimmt sei, weil sie ebendaselbst ausgesetzt worden waren[17]).

7. Es giebt aber auch eine falsche Erkennung als Folge eines Trugschlusses den das Zuschauerpublikum begeht, wie z. B. in „Odysseus der Trugbote"[18]). Odysseus sagte nämlich: der Bogen werde erkannt werden, den er doch nicht gesehen hatte, und das Publikum, von der Ansicht ausgehend, dies werde dadurch geschehen, daß jener ihn wiedererkennen werde, beging deßhalb einen Trugschluß.

---

[17]) Von den hier angeführten beiden Dichtungen, von dem Tydeus des Theodoktes und den Phiniden (Töchtern des Phineus) vielleicht desselben Dichters, wissen wir sonst gar nichts, als was hier bei Aristoteles zu lesen steht.

[18]) Auch hier übersetze ich die von den Herausgebern vielfach mit Textänderungen heimgesuchten Worte des Aristoteles ganz getreu nach der handschriftlichen Ueberlieferung, (außer daß auch ich ποιῆσαι in ἐποίησε verändere) und meine Uebersetzung giebt jedenfalls einen eben so guten Sinn wie diejenige, welche Andere mittelst ihrer Textänderungen zu Stande bringen. Wenn man bei einem Beispiele wie das hiesige, wo wir von dem Stücke, aus dem es Aristoteles entnahm, schlechterdings gar nichts wissen, eine Vermuthung über den Zusammenhang wagen darf, so ist es diese. Der „falsche Bote" sagte in dem Stücke: „Der Bogen (des Odysseus) wird erkannt werden," d. h. „die Freier werden ihn kennen lernen," (ich nehme γνώσεσθαι passivisch, ohne es erweisen zu können), oder: „ich werde ihn kennen." Nun wußte das Publikum, daß der, der so sprach, den Bogen früher nicht gesehen hatte, und verstand jene Worte so, daß Er, der Sprechende es sei, der den Bogen erkennen werde (die Verschiedenheit des Simplex und Compositum in γνώσεσθαι und ἀναγνωριοῦντος ist wichtig), und „durch diesen Glauben verleitet machte es einen Trugschluß;" nämlich den: wer da sagt, daß er den Bogen des Odysseus kennen werde, ohne ihn zuvor gesehen zu haben, kann nur Odysseus selbst sein. Ueber solche Paralogismen spricht Arist. weiterhin Poet. XXIV. 9.

8. Von allen die beſte Erkennung iſt aber die, welche aus dem Entwicklungsgange der Dinge ſelbſt hervorgeht, ſo daß die erſchütternde Ueberraſchung mittelſt eines wahrſcheinlichen Verlaufs erfolgt (wie z. B. die in Sophokles' „Oedipus“ [19]), und in der „Iphigenia“ — denn es iſt der Wahrſcheinlichkeit gemäß [20]), daß ſie den Wunſch hat, ihm einen ſchriftlichen Auftrag mitzugeben.) — Denn Erkennungen dieſer Art ſind die einzigen, welche den Nothbehelf willkürlich erdichteter äußerer Zeichen und Erkennungskleinode entbehren können.

Die zweitbeſten aber ſind diejenigen, welche durch eine Schlußfolgerung bewirkt werden [21]).

---

[19]) Vgl. c. XIV. §. 6.

[20]) nämlich in Euripides' Tauriſcher „Iphigenia“.

[21]) So dringt Ariſtoteles auch hier wie überall auf innere Nothwendigkeit und organiſchen Zuſammenhang im Bau des Kunſtwerks mit Ausſchließung aller äußerlichen Willkürlichkeit und Effekthaſcherei. Und in dieſem ganzen Kapitel, bei deſſen Kritik ein neuerer Herausgeber, Hr. Ritter, von Vorwürfen der Albernheit, Einfältigkeit, Leichtfertigkeit und wie die ſaubern Eigenſchaften des von ihm erſchaffenen „Interpolators“ weiter heißen, überſprudelt, ſehe ich meinerſeits nichts als Feinheit und Tiefe des äſthetiſchen Urtheils und treffende Schärfe des Blicks, wobei ich die Leſſing, Goethe und Schiller auf meiner Seite habe, die von all' den zahlloſen „Albernheiten“, welche Hr. Ritter hier und an ſo vielen andern Stellen der Poetik findet, auch nichts geſehen haben, ſondern für deſſen Fülle von feinen Bemerkungen voll Bewunderung ſind. Wenn nicht alle Beiſpiele uns verſtändlich, wenn die Kürze und Abgebiſſenheit der Sprache unleugbar beſchwerlich, das Griechiſch ſelbſt nicht vom Beſten iſt, ſo haben wir uns zu erinnern, daß die „Poetik“ jedenfalls, wie ſo viele andere Schriften, nicht von Ariſtoteles ſelbſt „herausgegeben“, ſondern nur in ſchriftlicher Aufzeichnung als Collegienheft von Schülern uns erhalten iſt, die allerdings ſich in ihren Aufzeichnungen wie die Schüler Hegel's ſo wörtlich als möglich an den Vortrag des Meiſters anſchloſſen, ohne dabei auf Styl und Deutlichkeit für Andere, und obenein für mehr als zweitau-

Siebenzehntes Kapitel.

1. Es muß aber der tragiſche Dichter ſeine Fabeln ſo komponiren und in der ſprachlichen Darſtellung ausführen, daß er dieſelben in jedem Augenblicke ſo viel als irgend möglich ſich ſelbſt leibhaftig vor Augen gegenwärtig hält. Denn ſo allein, wenn er ſie mit möglichſter Deutlichkeit ſieht, wie wenn er ſelbſt bei allem, was geſchieht, mit anweſend wäre, kann er finden, was das jedesmal Paſſende iſt, und ſich möglichſt wenig über das Gegentheil täuſchen. Einen Beweis dafür liefert der Vorwurf, den man ſeiner Zeit vielfach dem Karkinos machte. Er hatte nämlich ſeinen Amphiaraos aus dem Tempel zurückkehren laſſen, ohne daß die Zuſchauer dies ſahen, die alſo darüber in Unwiſſenheit blieben, darum fiel das Stück bei der Aufführung auf der Bühne durch, weil die Zuſchauer dies übel vermerkten[1]).

ſend Jahre ſpäter Lebende Rückſicht zu nehmen. Vgl. Stahr: Aristotelia Th. II. S. 70. S. 294 — 297. S. 338. Hierher gehört auch die Anekdote von Kleanth, der zu arm war, um ſich Papier zum Nachſchreiben der Vorträge ſeines Lehrers zu kaufen.

[1]) Einen ähnlichen lächerlichen Fehler hebt Leſſing an Voltaire's Merope hervor (Hamb. Dram. I. Stück 44. VII. 201—202 Lachm.). Der Dichter, ſagt Ariſt., ſoll ſtets ſein Werk, während er es ſchafft, gleichſam leibhaft vor den Augen haben. Hätte Karkinos dies gethan ſo würde er ſich geſagt haben, daß er ſeinen Amphiaraos, den er vor den Augen der Zuſchauer hatte in den Tempel gehen laſſen, nach der Einrichtung der griechiſchen Bühne auch vor den Augen der Zuſchauer wieder hätte herauskommen laſſen müſſen, da dieſe ſonſt annehmen mußten, Amphiaraos ſei immer noch in dem Tempel, ſo lange ſie ihn nicht hatten herauskommen ſehen. Denn „der Tempel“ war in der Dekoration der Bühne mit ſeiner Eingangshalle den Zuſchauern zugekehrt, und Zwiſchenakte mit einem Vorhange der die Bühne verdeckte gab es damals nicht. Wenn alſo der Held des Dichters dennoch auf

2. Ja, soweit es möglich, soll der Dichter selbst mit den Gebärden seiner Personen mitarbeiten [2]). Denn den sichersten Eindruck auf andere macht in Folge derselben Naturbeschaffenheit derjenige, der selbst sich im Zustande der jedesmaligen Leidenschaft befindet, und wer selbst aufgeregt oder erzürnt ist versetzt andere am wahrsten in Aufregung oder in Zorn [3]). Darum gehört zur Poesie ein Genie, oder ein aufgeregtes Naturell, denn von diesen beiden besitzt das eine [4]) das Vermögen

---

der Bühne wieder zum Vorschein kam, ohne daß die Zuschauer ihn hatten aus dem Tempel zurückkommen sehen, so war dies ein Verstoß gegen das „Passende" (τὸ πρέπον) d. h. gegen die Illusion und die vernünftige Bedingung der Einheit des Orts auf der griechischen Bühne, und das Publikum nahm denselben so übel, daß das Stück durchfiel. Ueber Karkinos siehe zu Kap. XVI. §. 3.

[2]) d. h. Er soll sich sogar vergegenwärtigen, wie sich seine Personen in Stellung, Haltung und Gebärde auf der Bühne in den jedesmaligen Situationen ausnehmen werden. Vischer (Aesth. II. S. 358—359) bemerkt, daß Aristoteles hier nicht „die wesentliche Bedingung der Objektivität des innern Bildes ans Licht gesetzt habe", ebensowenig wie Quintilian VI. 2. 26. — Was Aristoteles vom Dichter verlangt drückt Longin in seiner Schrift „vom Erhabenen" (XV. 1) aus, wenn er von vielen Stellen in Euripides' Orest sagt: „Hier sah der Dichter selbst die Erinnyen", nämlich als er diese Stelle schrieb. — Aehnliche Winke für den Dichter giebt Horat. in seiner „Dichtkunst" V. 101 ff. Wichtig für das Verständniß dieser Aristotelischen Stelle ist auch Arist. Physiogn. c. 5, p. 808, b. 12. angeführt von Ritter.

[3]) Diese Bemerkung dient dazu, die Aristotelische Kunstforderung auf natürlicher Basis durch eine Vergleichung zu begründen. Daher ist die Lesart der Handschriften ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως (wofür Herm. u. a. ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως) richtig und nothwendig. Die φύσις ist das „Temperament". Vgl. Arist. Problem. XXX. 1.

[4]) nämlich das Genie, der εὐφυής.

ſich leicht in alle möglichen Zuſtände zu verſetzen, während das andere leicht in Ekſtaſe gebracht wird [5]).

[5]) Um dieſen wichtigen Ausſpruch des Ariſt. über das „was den Dichter macht" richtig zu verſtehen, muß man Folgendes beachten. Unter εὐφυής verſteht Ariſtoteles, wie die Ueberſ. ſagt, das natürliche Genie. Denn die εὐφυΐα iſt nach Ariſt. die vollendete Naturanlage, welche dem Menſchen giebt, was nicht zu erlernen iſt, und der εὐφυής, der ſo begabte, ein Genie, das von Natur das Gute, Schöne und Wahre findet und thut. (Vgl. Ethic. Nicom. III. 5, 17.) — Von dieſem εὐφυής ſagt hier Ariſtoteles daß er in der Poeſie ein εὔπλαστος ſei, d. h. das Genie beſitzt höchſte Leichtigkeit des Geſtaltbildens, es iſt fähig, ſich in alle Lagen und Verhältniſſe mit der Phantaſie hineinzubilden. Der μανικός dagegen iſt der bis hart an die Gränzen des Außerſichſeins begeiſterte, der Begeiſterterregte, wie es der iſt, der viel Wein getrunken und deſſen Wirkung bis zu dem Grade erfahren hat, daß er nur noch einen Schritt weiter hat, um in das Stadium des lallenden Taumels zu verfallen. Vgl. Ariſt. Probl. XXX. 1, wo man auch beide Begriffe verbunden findet, in dem Satze: „alle die, bei welchen die Galle ſtark und heiß iſt, ſind μανικοὶ καὶ εὐφυεῖς καὶ ἐρωτικοὶ πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ τὰς ἐπιθυμίας. Ariſtoteles ſagt alſo nicht: zum Dichten gehört entweder ein Genie (εὐφυής) oder ein aufgeregtes Naturell (μανικός) — gleichſam als ob das letztere für ſich allein ſchon hinreiche, einen Dichter zu machen; ſondern er ſagt: Zum Dichter gehört ein Genie, oder auch (ἤ iſt in dieſer Bedeutung nicht ſelten bei Ariſt.) ein leidenſchaftlich erregtes Naturell (μανικός). Das letztere kann der Naturbegabung nicht entbehren, aber das Genie braucht nicht immer mit der leidenſchaftlichen Erregbarkeit des μανικός verbunden zu ſein, die den Dichter als „verzückten", als Ekſtatiker erſcheinen läßt, obwohl eine gewiſſe Ekſtaſe nach den Alten durchaus zum Dichter gehört. Daß die von mir überſetzte Lesart ἐκστατικοί (ſtatt des ἐξεστατικοί der meiſten Handſchr.) nothwendig gefordert wird, leuchtet ein. So ſagt Ariſtot. in dem oben angeführten Kapitel der Probleme (XXX. 1. p. 267 Tauchn.) wo er von den krankhaften Zuſtänden (den νοσήμασι μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς) ſpricht: „bei den Sybillen und Bakis' und den Gott-

zu Hause so steht, daß von Freiern seine Habe verschwendet und seinem Sohne nach dem Leben getrachtet wird, bis er selbst endlich nach langen stürmischen Fahrten seine Heimath erreicht, sich Einigen zu erkennen giebt, die Freier angreift und selbst gerettet wird, während er seine Feinde vernichtet. Dies ist der eigentlich wesentliche Stoff der Fabel, alles andere sind Episoden.

Achtzehntes Kapitel.

1. Jede Tragödie zerfällt in zwei Theile, von denen der eine die Schürzung, der andere die Lösung enthält. Was außerhalb der Handlung liegt, und bisweilen auch manches innerhalb derselben liegende, bildet die Schürzung, das Uebrige die Lösung. Ich nenne aber Schürzung die Partie vom Anfange an bis zu dem Theile, der die Gränze bildet von welcher ab die Wandlung des Geschicks in Unglück oder Glück[1]) beginnt; Lösung dagegen die Partie vom Anfang dieser Glückswandlung bis zum Ende. So bildet im Lynkeus des Theo-

sein Auge auf ihn gerichtet, um ihn an der Heimkehr zu hindern. Es ist eine richtige „Ueberwachung" im Sinne und mit dem Beigeschmack des despotisch-polizeilichen Verfahrens.

[1]) Die Handschriften haben alle „in Glück" εἰς εὐτυχίαν, was offenbar falsch ist, und entweder aus ἀτυχίαν verschrieben, oder ein Rest sein mag statt der Originallesart: εἰς δυστυχίαν ἢ εὐτυχίαν. Denn obschon Aristoteles die glücklich auslaufenden Tragödien nicht billigt und jedenfalls tief unter die Tragödien mit unglücklichem Ausgange setzt, so ist er doch weit davon entfernt, die ersteren absolut zu negiren, zumal da die dramatische Literatur seiner Zeit eine nicht geringe Anzahl von solchen Tragödien aufzeigte, und am Ende jede Tragödie, sie mag ausgehen wie sie will, ihre Schürzung und Lösung des Knotens haben muß. — Ueber das hier von Aristoteles behandelte Gesetz der Construktion der Tragödie ist die treffliche Auseinandersetzung von Müller (Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten II. S. 142) nachzulesen.

dektes die Schürzung Alles dasjenige, was früher [2]) geschehen und die Gefangennehmung des Knaben, die Lösung dagegen geht von der Anschuldigung des Mordes bis zum Ende.

2. Gattungen ferner der Tragödie giebt es vier, grade soviel, wie wir auch Bestandtheile derselben angaben [3]). Diese

[2]) d. h. vor Anfang des Stücks. — Ueber den Tragiker Theodektes s. zu c. XI. §. 1.

[3]) „Von den in Kap. VI. aufgezählten Elementen der Tragödie bilden nur drei die Substanz derselben („die Dinge, welche man darstellt"), nämlich: Charakter, Fabel und Gedanken. Von diesen aber sind die letzten, so nothwendig sie auch in jeder Tragödie hervortreten müssen, doch in derselben nicht so entscheidend, daß sie sich jemals als das unterscheidende Merkmal einer besondern Gattung von Tragödien geltend machen könnten. Es bleiben also die zwei wichtigsten Bestandtheile, (wie Aristot. selbst auch sagt) die Charaktere und die Fabel übrig. Nun ist aber die Fabel entweder eine einfache oder eine verwickelte, und die auszeichnenden Bestandtheile der letzteren, welche zusammen die Kennzeichen derselben, nicht aber jeder eine besondere Gattung bilden, sind der plötzliche Schicksalswechsel und die Entdeckung. Außer diesen aber giebt es noch einen dritten Bestandtheil der tragischen Fabel, der weder der einfachen noch der verwickelten Art derselben in einem höheren Maße zugerechnet werden kann, und deshalb ihnen nicht subsumirt, sondern nebengeordnet werden muß, nämlich das Erschütternde. So erhalten wir folgendes Schema:

Zählen wir nun die äußern Glieder zusammen, wie Aristoteles zu thun pflegt, (vgl. Rhetor. l. 10 und daselbst Victorius) so erhalten wir

sind: die verwickelte, wo das Ganze auf plötzlichen Schicksalswechsel und Erkennung hinausläuft; die pathetische (erschütternde), wovon die Ajax- und Ixions tragödien; die Charaktertragödien, wovon die Phthiotiden und der Peleus Beispiele sind, und viertens die einfache, wovon Beispiele die Phorkiden, Prometheus und alle die im Hades spielen[4]).

3. Am besten freilich wäre es, wenn man alle diese Gattungen zu beherrschen versuchte, oder doch die wichtigsten und meisten, zumal bei der gehässigen Kritik, die man jetzt an den Dichtern übt, wo man verlangt, daß der einzelne neue Dichter jeden unter den in Bezug auf einen einzelnen Bestandtheil vortrefflichen Dichtern die es gegeben hat, in demjenigen, worin seine Stärke bestand, übertreffen soll! Auch läßt sich ganz gut von einer Tragödie sagen, sie sei eine andere, oder sie sei dieselbe, ohne daß man etwa dabei irgend die behandelte Fabel zum Maßstab nimmt, sondern nur das ins Auge faßt: ob die Tragödien dieselbe Verwicklung und Lösung haben. Es giebt

---

die vier Elemente der Tragödie, von denen c. XII. und XVIII. die Rede ist." — Knebel (S. 265).

[4]) Von den hier angeführten Beispielen kennen wir nur noch den Sophokliſchen Ajax und den Prometheus des Aeschylos. — Das bestimmende Wort der vierten Gattung τὸ ὁμαλόν von Becker gestrichen, muß wieder in den Text hineingebracht werden, da es obenein auch handschriftlich gegeben ist, und durchaus nicht fehlen darf. Mehrere Codices (s. Gräfenh. p. 136) haben anstatt dieses Worts eine Lücke. — Ueber den hier bei Arist. angedeuteten Stylgegensatz innerhalb des klassischen Ideals in der antiken Tragödie s. Vischer: Aesthetik IV. S. 1412 — 1413. „Die ethische Art, welche Arist. mit aufzählt, ist sittenbildlich, charakteristisch, und der Peleus war nicht nur von Euripides, sondern auch von Sophokles behandelt. Allein diese Form war wenig ausgebildet, und das psychologische, rein menschliche Gemälde, auf das sie schließen läßt, konnte entfernt nicht bis zu einer Ausbildung des Charakteristischen gehen, die einen so entschiedenen Gegensatz der Stylrichtung innerhalb des Antiken darstellt, wie die neuere Komödie." Vgl. S. 1425 — 1426.

nun viele Dichter, die den Knoten ganz gut schürzen, aber schlecht lösen, und doch gilt es, mit Beidem stets den Applaus davon zu tragen [5]).

4. Ferner muß man dessen eingedenk sein was bereits mehrmals gesagt ist [6]), und aus keiner epischen Komposition eine Tragödie machen. Eine epische nenne ich eine solche, welche viele Fabeln in sich begreift, wie wenn z. B. einer den ganzen Stoff der Ilias zu einer Tragödie dichten wollte. Denn dort [7]) nehmen wegen der großen Ausdehnung des Ganzen die epiſo-

[5]) In diesem §. ist uns von Aristoteles eine wichtige Andeutung damaliger kunstkritischer Zustände erhalten, und es ist interessant zu sehen, wie sich der Stagirit, gegenüber den überspannten Forderungen einer gegen die neueren dramatischen Dichter ungerechten Schule von Kunstrichtern, — wahrscheinlich Platonikern, — auf die Seite der Billigkeit stellt. Anders freilich verfährt Ritter, der diesen ganzen Abschnitt (§. 1—3) für das Einschiebsel eines Interpolators hält, den er mit den heftigsten Schimpfreden und Vorwürfen überschüttet. Er nennt seine Bemerkungen und Regeln „miserabel", „lächerlich", „nichtssagend", seine Bemerkung gegen die blasirten Kunstkritiker „gemeine Bosheit", ihn selbst einen albernen einfältigen Tropf, der nicht einmal richtig schreiben könne u. s. w. und behandelt ihn mit einem Worte in einer Weise, die sich kein ehrliebender Primaner von dem Herrn Professor gefallen lassen würde, ohne ihm recalcitrando zu antworten. Und doch war jedenfalls der Mann, den es trieb, sich mit der Aristotelischen Kunstphilosophie zu beschäftigen — (wenn wir einmal die Ritterſche Hypothese von einem Interpolator zugeben, was wir natürlich in Wahrheit weit entfernt sind zu thun) — ein Grieche, ein Mann von Bildung und Wissen, und von einer Kenntniß der Sprache und Literatur seines Volks, um die ihn sicherlich Hr. Ritter zu beneiden haben dürfte. Jedenfalls aber müßte er der Zeit des Aristoteles sehr nahe gestanden haben, da wir unter den zahlreichen in der Poetik citirten Dichtungen keine finden, die nachweisbar jünger wäre als Aristoteles.

[6]) S. c. V. §. 4. c. VII. §. 5 — 7. c. XVII. §. 5. Vgl. mit c. XIV.

[7]) d. h.: im Epos, in der Ilias.

dischen Theile nur den für sie gemäßen Raum in Anspruch, in den Dramen dagegen läuft die Sache gar sehr gegen die wissenschaftlich begründete Theorie [8]) (der Tragödie) ab.

5. Ein Fingerzeig dafür ist, daß alle die Dichter, welche den Untergang Ilions in seiner ganzen Vollständigkeit gedichtet und nicht einzelne Theile dieses Stoffs dramatisch behandelt haben (wie Euripides die Niobe und nicht wie Aeschylos) [9]) entweder durchfallen oder sich doch nicht bei

---

[8]) Ueber diese Bedeutung von ὑπόληψις s. Trendelenburg zu Arist. de anima III. c. 4 §. 3. Comment. p. 469. Aristoteles sagt: das Epos, das fast unbeschränkte Ausdehnung (μῆκος) hat, erlaubt zahlreiche Episoden und Verbindung vielfacher Fabeln und Stoffe, denn eben die Länge des Ganzen gestattet, jedem solcher Theile (μέρη) die ihm zukommende Ausführung zu geben. Wollte man aber im Drama dasselbe thun, so würde man stark gegen die ganze feststehende Theorie (ὑπόληψις) des Drama's und speziell der Tragödie verstoßen, und das Unternehmen z. B., aus der ganzen Ilias eine Tragödie zu machen, würde eben deshalb schlecht ablaufen.

[9]) Die von uns parenthesirten Worte stehen so in allen Handschriften (ὥσπερ Εὐριπίδης Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἴσχυλος). Da sonst nirgends berichtet ist, daß Euripides eine Niobe gedichtet, (wie von Aeschylos und Sophokles feststeht) und da das Beispiel auch nicht zu passen schien, so haben viele Ausleger, statt Niobe, Hekuba in den Text gesetzt, und das folgende καὶ μὴ in ἢ verwandelt. Dies aber ist eine Gewaltthätigkeit, der das Bekenntniß vorzuziehen sein dürfte, daß wir diese so überaus abgekürzt hingeworfene Anführung von Beispielen nicht verstehen. Soll ich eine Erklärung zu äußern wagen, die ich für die richtige halte, so ist es folgende. Aristoteles will sagen: „Alle tragischen Dichter, die es noch unternommen haben, den Stoff der Ilias in eine Tragödie von dem Untergange Ilions zusammenzudrängen, und daraus eine einzige Tragödie zu machen, wie etwa Euripides sie aus der Niobe gemacht hat, und die nicht wie Aeschylus verfahren sind (der den großen Stoff in seiner Triologie die Zerstörung Ilions, die Ilierinnen, und Ajas der Lokrer, theilweise behandelt hat), haben dies durch schlechten Erfolg ihrer Stücke

der Aufführung gegen ihre Mitbewerber haben[10]). Ja sogar Agathon fiel in diesem Drama allein durch[11]).

6. Dagegen im Gebiete der plötzlichen Schicksalswechsel und der einfachen Handlungen erreichen die Dichter stets ihre Absicht in außerordentlichem Grade. Denn dies[12]) ist tragisch

büßen müssen. Hier dient also Euripides mit der Niobe nur als Beleg einheitlicher Behandlung eines Stoffs in einer Tragödie, und Euripides wird daher weder gelobt noch getadelt, wohl aber wird Aeschylos gelobt, und sein Verfahren als das richtige genannt. „Die Dichter, welche das epische Lied vom Untergange Ilions in seiner ganzen Vollständigkeit zu einer Tragödie verarbeitet haben, ein Kleophon, Iophon, Nikomachus und Agathon, haben diesen Stoff behandelt wie etwa Euripides seine Niobe, und nicht wie Aeschylos," das scheint mir der Sinn dieser kurzen allerdings etwas stylistisch ungeschickt eingefügten Anführung des Euripides und Aeschylos zu sein, die um so sicherer ächt Aristotelisch sein dürfte, je unverständlicher sie für Hrn. Ritter ist, der in ihr nur ein neues Beispiel der Unwissenheit und absurden Gedankenlosigkeit seines „Interpolators" sieht!

[10]) Es rangen bei jeder tragischen Festaufführung, welche mehrere Tage dauerte, immer mehrere Dichter um den, verschieden abgestuften, Siegespreis der tragischen Dichtung, und das hier gebrauchte Wort (ἀγωνίζεσθαι) ist dafür stehender Ausdruck.

[11]) Ueber Agathon s. oben zu c. IX. §. 7. Wir lernen aus dieser Stelle, daß das „Durchfallen" (ἐκπίπτειν) etwas anderes und schlimmeres war, als das oben erwähnte „sich nicht halten können gegen die Mitbewerber" (das κακῶς ἀγωνίζεσθαι). Dies letztere wird von dem gesagt, der gar keinen Preis erhielt, aber doch nicht gradezu „durchfiel". Der höchste Preis war die Bekämpfung des Siegers auf offener Scene, und mehrere Dichter sollen vor überwältigender Freude über solche Ehre gestorben sein. (Plutarch an seni sit ger. resp. Opp. II. p. 785 B. Diod. Sic. XIII. 103). Zehn Preisrichter entschieden bei den tragischen, fünf bei den komischen Aufführungen.

[12]) Dies, d. h. ein Stoff, welcher sich auf einen plötzlichen Schicksalswechsel und eine einfache Handlung d. h. auf eine im Ge-

und erregt (jedenfalls) die menschliche Theilnahme. Das letztere geschieht, wenn der Kluge, dessen Klugheit aber mit Schlechtigkeit Hand in Hand geht, vor unsern Augen überlistet wird, wie Sisyphus, und wenn der tapfere, aber ungerechte Mann überwunden wird. Ein solcher Ausgang ist auch dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit gemäß, wie Agathon sich ausdrückt, denn (sagt er) es sei wahrscheinlich, daß vieles auch gegen die Wahrscheinlichkeit geschehe[13]).

7. Auch den Chor muß ferner der Dichter als eine der auftretenden Personen und als ein organisches Glied des Ganzen behandeln, und ihn mit in die Handlung eingreifen lassen[14]), nicht wie bei Euripides[15]), sondern wie bei Sophokles. Bei den nach Euripides folgenden Dichtern haben die Chorgesänge mit der Fabel der Tragödie nicht mehr Zusammenhang als mit jeder andern Tragödie. Daher kommt es, daß der Chor eingelegte Stücke singt, wozu Agathon das erste Beispiel gegeben hat[16]). Aber was ist's für ein Unterschied, ob

---

gensatz zu den weitläuftigen epischen Stoffen dramatisch eng umgränzte, beschränkt. Eine solche Handlung ist tragisch d. h. sie ist weit mehr geeignet, die tragischen Gefühle von Furcht und Mitleid zu erregen, als ein mehr epischer vielfach zusammengesetzter Stoff, weil eben die Concentration größer ist, als bei den letztern, wo eben die Zersplitterung des Interesses nothwendig den Eindruck schwächt.

13) Die Verse Agathons, auf die Aristoteles hier anspielt, finden sich vollständig Rhetoric. II. 24.

Fast möcht' ich grade dies wahrscheinlich nennen,
Daß Menschen vieles Unwahrscheinliche geschieht!

14) Aristoteles stellt diese Forderung im Sinne der organischen Einheit und straffen Geschlossenheit, welche er überhaupt für das Kunstwerk der Tragödie verlangt.

15) Diese Schwäche des Euripides, bei dem die Chorgesänge oft mit der Handlung wenig zu thun haben, ist auch von andern alten Kritikern gerügt worden. S. Valckenaer's Anmerk. zu Eurip. Phoen. p. 356. Lips. Vgl. Horat. A. P. v. 193 ff.

16) Aristoteles erklärt sich hier sehr stark gegen ein Unwesen der

man „Eingelegtes“ singt, oder ob man eine jambische Stelle aus einem Stück in ein anderes einfügt, oder eine ganze Scene?

Neunzehntes Kapitel.

1. Ueber alle anderen Punkte haben wir uns jetzt ausgesprochen; es bleibt also nur noch übrig, von dem sprachlichen Ausdruck oder von den Gedanken zu reden. Was nun die Gedanken betrifft, so mag es bei dem, was darüber in den rhetorischen Vorträgen gesagt ist[1]) sein Bewenden haben, denn dieser Gegenstand gehört seinem Wesen nach mehr jenem Kursus[2]) an.

2. Es ist aber unter den „Gedanken“ Alles dasjenige begriffen, was in dem redenden Theile der Tragödie seinen Ausdruck finden muß. Dahin gehört im Einzelnen das Beweisführen, das Entkräften, das Hervorbringen von Leidenschaften, z. B. Mitleid oder Furcht, oder Zorn und dergleichen mehr, sowie auch das Vergrößern und Verkleinern[3]).

3. Nun wissen wir zwar, daß der Dichter auch in der Behandlung der Thatsachen aus denselben Ideen seine Mittel zu entnehmen hat, sobald es darauf ankommt, diese Thatsachen als mitleidswerthe, oder als furchtbare, oder als erhabene, oder als wahrscheinliche hinzustellen. Der Unterschied ist nur der, daß hier die Dinge so erscheinen müssen auch ohne Darstellung auf der Bühne, während in der Rede jene Eindrücke durch die redende Person und durch deren Rede her-

---

tragischen Bühne seiner Zeit, das seine Entsprechung in einer ähnlichen Kunstbarbarei unserer Oper findet, wo sogar die Hauptpersonen fremde „Einlagen“ mit sogenannten Bravourarien zu machen sich erlauben.

[1]) Nämlich im ersten und zweiten Buche der Rhetorik.

[2]) Dem rhetorischen. Kursus ist wörtliche Uebersetzung von μέθοδος.

[3]) Vgl. Arist. Rhetor. II. 20.

vorgebracht werden müssen [4]). Denn was hätte der Redende sonst noch für eine Aufgabe, wenn das, worüber er redet, auch ohne seine Worte angenehmen Eindruck machte [5])?

4—5. Von dem, was in das Gebiet der Theorie des sprachlichen Ausdrucks gehört, bilden eine Gattung die Figuren des sprachlichen Ausdrucks, deren Kenntniß Sache der Schauspielkunst und desjenigen ist, welcher das Ganze derselben als ein System [6]) inne hat; z. B. was ein Befehl ist, und was

---

[4]) Den Sinn dieses Paragraphen hat schon Gottfr. Hermann richtig erklärt. Aristoteles sagt: Die Diktion hat für ihre Färbung dieselben Gedankenquellen und Mittel, die der Dichter auch für das Thatsächliche des Inhalts seiner Dichtung anwenden muß. Der Unterschied liegt nur darin, daß im letztern Falle eine Handlung, ein Ereigniß furchtbar, mitleidswerth, erhaben und innerlich wahrscheinlich erscheinen muß durch die schöpferisch gestaltende, richtig verbindende und komponirende Kunst des Dichters, auch ohne die scenische Aufführung (ἄνευ διδασκαλίας) durch sprechende und agirende Personen, während Mitleid, Furcht, u. s. w. im Einzelnen von dem sprachlichen Ausdrucke und Vortrage, d. h. davon abhängig ist, wie die Personen sich ausdrücken, was und wie sie sprechen und spielen.

[5]) Ein Beispiel. Wallenstein will sagen: „ich habe meine Gründe, weshalb ich dem Octavio vertraue. Sie liegen darin, daß ich einmal in Bezug auf ihn eine Schicksalsfrage gethan und einen Traum gehabt, und daß ich ihm mein Leben verdanke." Dies ist der nackte Inhalt, aber dieser, so nackt hingestellt, ist noch keineswegs ergreifend, noch keineswegs unser Gemüth mit der Lust und dem Genusse des Schönen (ἡδέα) erfüllend. Er wird es erst durch die Art, wie der Dichter den Wallenstein die ganze Sache, seinen Traum und das Folgende erzählen und darstellen läßt, durch den λόγος. Dagegen die Fabel des Wallenstein oder die jeder andern guten Tragödie ist an und für sich tragisch, ergreifend, Mitleid und Furcht erweckend, auch ohne ausgeführte dramatische Darstellung (ἄνευ διδασκαλίας), blos durch die Art und Weise, wie der Dichter die Dinge (τὰ πράγματα) sich entwickeln und zur Katastrophe fortschreiten läßt.

[6]) Aristoteles scheint mit leisem Spotte durch den von ihm ge-

ein Gebet, eine Schilderung, Drohung, Frage, Antwort und dergleichen mehr. Denn aus der Kenntniß oder Unkenntniß dieſer Dinge erwächſt der Poetik kein Tadel, der irgend wie der Beachtung werth wäre. Welchen Fehler könnte einer auch in Protagoras' tadelnder Bemerkung gegen Homer finden, daß derſelbe, während er zu beten meine, in den Worten

„Singe o Göttin den Zorn" —

einen Befehl ausſpreche, denn, ſagt er, Jemanden heißen etwas zu thun oder nicht zu thun, iſt ein Befehl [7])! — Deshalb

---

wählten Ausdruck (ἀρχιτεκτονική) anzudeuten, daß man zu ſeiner Zeit auch aus der Schauſpielkunſt ein wiſſenſchaftliches wohlgegliedertes Syſtem gemacht hatte. (Ueber den gedachten Ausdruck vgl. man Zell ad Ethic. Nicom. I. 1. Comment. p. 5 — 6. Ethic. Nic. VIII. c. 7. §. 7. c. 8. §. 2. Schneider und Victor. ad Arist. Polit. III. 6. §. 8 und die Ausleger zu Cic. de finib. I. 10.) „Der Schauſpielkunſt werden dieſe im Folgenden aufgezählten Dinge vorzugsweiſe zugewieſen, weil für ſie die Unterſcheidung der Redefiguren in ſofern von Bedeutung iſt, als ſie Anweiſung zu geben hat, mit welcher Betonung und mit welchen Geberden eine jede vorgetragen werden muß." Knebel.

[7]) Die feine und liebenswürdige Entſchuldigung des Protagoras, welche F. A. Wolf (Prolegg. p. CLXVII.) geltend macht, verdient beachtet zu werden, um ſich vor dem Fehler zu hüten, in dem ſcharfſinnigen Denker hier einen aberwitzigen Thoren zu erblicken. Wolf ſagt dort von dieſen erſten Anfängen grammatiſcher Unterſcheidungen, mit denen ſich, wie wir auch ſonſt aus Aristoteles (Rhetor. III. 5. II. 24) wiſſen, Protagoras gleich anderen berühmten Sophiſten abgab, die goldnen Worte: Quam feliciter illi, quaerere nihil attinet. Nam primi conatus tales res ad praeceptionem artis revocandi adeo sunt difficiles, ut summis ingeniis labi liceat honeste in iis, quae uno saeculo post vix tirones impune nesciant. — Um aber an dies Kapitel unſerer Ariſtoteliſchen Poetik noch eine Bemerkung zu knüpfen, ſo ſcheint es aus demſelben klar hervorzugehen, daß andere Philoſophen, welche zur damaligen Zeit die

laut ohne bestimmte Bedeutung, der die Bildung eines einzigen Sprachlauts mit bestimmter Bedeutung weder hindert noch bewirkt, und geeigenschaftet ist, sowohl an den Anfängen als in der Mitte gesetzt zu werden].

8. Nennwort ist ein durch Uebereinkunft gebildeter Sprachlaut mit bestimmter Bedeutung ohne Zeitangabe, von dem kein Theil für sich bestimmte Bedeutung hat. Denn in den Doppelwörtern ist es nicht sprachgebräuchlich, daß der einzelne Theil auch für sich genommen eine bestimmte Bedeutung hat, z. B. in dem Nennworte Theodoros hat der Theil doros keine bestimmte Bedeutung [4]).

9. Zeitwort ist ein durch Uebereinkunft gebildeter Sprachlaut, der eine bestimmte Bedeutung mit hinzutretender Zeitangabe hat, und von dem kein Theil für sich genommen etwas bedeutet, grade wie bei den Nennwörtern. Denn das Wort „Mensch" oder „weiß" bezeichnet nicht das Wann, dagegen das Wort: „er geht", oder „er ist gegangen" bezeichnet zugleich, jenes die gegenwärtige, dieses die vergangene Zeit.

10. Flexion [5]) ist an einem Nennwort oder Zeitwort theils die Bezeichnung des Wessen oder Wem und so weiter, theils die Bezeichnung der Einheit oder Vielheit, z. B. „Menschen oder „Mensch", theils die Bezeichnung der personellen Verhältnisse, denn das Wort „er ging", oder „geht" ist eine Beugung des Zeitworts nach diesen Formen.

11. Satz endlich ist ein übereinkünftlicher [6]) Sprachlaut von bestimmter Bedeutung, von dem einzelne Theile für sich gleichfalls bestimmtes bedeuten. Denn nicht jeder Satz besteht aus Nennwörtern und Zeitwörtern, wie z. B. der Begriff des Menschen, sondern es kann auch einen Satz ohne Zeitwort geben, immer aber wird er einen Theil, der eine bestimmte

---

[4]) Diese Definition wird bestätigt dnrch das, was Aristoteles in der Schrift περὶ ἑρμηνείας c. II. auseinandersetzt.

[5]) Arist. π. ἑρμηνείας c. 2 und 3 und Rhetor. c. 7.

[6]) Arist. a. a. O. c. 4.

Bedeutung hat, enthalten, wie z. B. in dem Satze, „Kleon geht", der Name „Kleon".

12. Eine Einheit ist aber der Satz in doppelter Weise, entweder nämlich ist ein Satz Eins, weil er ein Ding bedeutet, oder weil er aus mehreren durch Verknüpfung Eins wird. Z. B. die Ilias ist eine Einheit durch Verknüpfung, der Satz dagegen „der Begriff des Menschen" dadurch daß er ein Eins bedeutet.

Einundzwanzigstes Kapitel.

1. Von den Arten des Nennworts begreift die eine das einfache — ein einfaches nenne ich nämlich dasjenige, welches aus Lauten besteht, die nicht schon für sich etwas bedeuten, wie z. B. „Land" — die andere das Doppelwort. Die Doppelwörter sind entweder aus einem Worte mit und einem Worte ohne bestimmte Bedeutung zusammengesetzt, oder aus Worten mit bestimmter Bedeutung. Es kann aber auch drei-, vier- ja vielfach zusammengesetzte Worte geben, z. B. viele Ausdrücke der Megalioten wie Hermokaikoxanthos [1]).

2. Jedes Nennwort ist entweder gemeinüblich, oder Fremd-

---

[1]) Die Herausgeber halten diese Stelle für verdorben und suchen ihr durch Veränderung der Worte τὰ πολλὰ τῶν Μεγαλιωτῶν zu helfen. Soviel steht fest, daß Aristoteles hier ein Beispiel von vielfach zusammengesetzten Worten geben will. Ein solches ist Hermokaikoxanthos. Da dies Wort nun aus den Namen dreier Flüsse komponirt ist, die sich bei der Insel Megale in der Nähe von Smyrna in's Meer ergossen, so ist es möglich, daß die Lesart der Handschriften, die wir übersetzt haben (nur mit Zufügung von ὡς vor Ἑρμοκ.), richtig ist. Mir scheint dieses Beispiel einen scherzhaften Anflug zu haben, der an die „Kollegienwitze" unserer Professoren erinnert.

wort[2]), oder Metapher, [oder Schmuck][3]), oder neugebildet, oder verlängert, oder verkürzt, oder vertauscht.

3. Ich nenne „gemeinüblich" ein Wort, das Alle gebrauchen, „Fremdwort" dagegen, was nur hier und da gebraucht wird; man sieht also, daß ein und dasselbe Wort möglicherweise zugleich Fremdwort und gemeinüblich sein kann, nur nicht bei denselben Menschen, denn das Wort Sigynos[4]) ist bei den Kypriern gemeinübliche Bezeichnung, während es für uns ein Fremdwort ist.

4. „Metapher" ist die Uebertragung eines fremden[5]) Worts entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von der einen Art auf eine andere, oder nach der Analogie[6]).

5. Uebertragung von der Gattung auf die Art nenne ich z. B. den Homerischen Ausdruck[7]):

---

[2]) „Glossa (Fremdwort) bedeutet bei Aristoteles nicht blos Archaismen, sondern auch Ausdrücke aus fremden Mundarten. Desselben Wortes bedient sich auch Dio (Orat. IX.) da er von der Mischung des Aeolischen, Dorischen und Jonischen in der Homerischen Sprache redet." Friedr. Schlegel: Gesch. d. epischen Poesie S. 131. Es sind Provinzialismen und veraltete Worte. Vgl. Plutarch de aud. poet. c. 6.

[3]) Die eingeklammerten Worte sind wohl mit Ritter zu streichen. Auch Hermann läßt sie in der Uebersetzung aus, und Aristoteles selbst übergeht sie in der folgenden Erklärung. Vgl. Ritter: Comment. p. 231 — 232.

[4]) Sigynos (σίγυνος) bedeutete bei den Bewohnern der Insel Kypros soviel als Speer, Wurfspieß, wofür man in dem festländischen Griechisch Dorü (δόρυ) sagte. Vgl. die Auslegg. zu Herodot v. 9.

[5]) fremd (ἀλλότριον) ist hier soviel als „uneigentlich".

[6]) „Aristoteles nimmt die Metapher im weiteren Sinne als wir heutzutage, wo man nur die dritte und vierte Art darunter begreift. Unser Sprachgebrauch war schon zu Ciceros Zeit üblich. S. Cic. de Orat. III. c. 38 ff. — Ritter.

[7]) S. Homer Odyss. I. 185. XXIV. 307.

„Hier aber ſteht mein Schiff —"

denn etwas vor Anker legen[8]) heißt es ſtehen machen.

Uebertragung von Art auf Gattung:

„Schon zehntauſend wackere Dinge verübte Odyſſeus[9])!"

Denn das Wort „zehntauſend" deſſen ſich hier der Dichter ſtatt des Wortes „viele" bedient, heißt hier „viel". — Von Gattung auf Gattung, z. B.

„Ab ihm riß er die Seele zerſchneidend mit grimmigem Eiſen."

Denn hier hat der Dichter das „reißen" in der Bedeutung von „ſchneiden" und das „ſchneiden" in der Bedeutung von „reißen" gebraucht, was beides auf die Bedeutung etwas wegnehmen hinausläuft[10]).

6. Uebertragung nach der Analogie nenne ich es, wenn das Zweite zum Erſten ſich ähnlich verhält wie das Vierte zum Dritten. Denn da wird der Dichter ſtatt des Zweiten das Vierte oder ſtatt des Vierten das Zweite als bildliche Bezeichnung ſetzen; und bisweilen ſetzt man auch noch das Nennwort hinzu ſtatt deſſen der metaphoriſche Ausdruck ſteht, und auf das er ſich bezieht[11]). Als ein Beiſpiel diene

---

[8]) Hier iſt eins der ſeltenen Beiſpiele, wo ὁρμεῖν tranſitiv gebraucht iſt.

[9]) S. Homer Iliad. II. 272.

[10]) Dies Dichtercitat kennen wir nicht. Möglicherweiſe ſtammte es aus einer Ausgabe Homers, die ſpäter Veränderungen erlitten hat. Ich habe mir erlaubt, den handſchriftlich beglaubigten Vers, ſtatt deſſen die Ausgaben zwei verſchiedene Citate bieten, aus den Spuren der Handſchriften wiederherzuſtellen, nach denen er lautet:

(*Χαλκῷ ἀπὸ*) *ψυχὴν ἐρύσας τάμ' ἀτειρεϊ Χαλκῷ.*

Dadurch wird der Sinn völlig klar, da wir ſehen, daß Ariſtoteles beide Metaphern in demſelben Verſe fand, wo eine die andere erklärte.

[11]) ich leſe *καὶ πρὸς ὃ ἐστιν.* Beiſpiel: „Das Alter der Abend des Lebens naht", ſtatt „der Abend des Lebens naht". Ritter ſtreicht den ganzen Satz von; „und bisweilen" — bis „bezieht".

11. **Vertauſcht** endlich iſt ein Wort, wenn man von der gebräuchlichen Wortform den einen Theil beibehält, den andern dagegen dazu thut, wie zum Beiſpiel **dexiteros** von **dexios** in dem Verſe[20]):

δεξίτερον κατὰ μαζόν —
(Unter der rechten Bruſt)

12. Von den eigentlichen „Nennwörtern“[21]) ſind die einen **männlich**, die andern **weiblich**, die dritten **ſächlich**. **Männlich** ſind alle die, welche ſich endigen auf **n**, **r** und **s** und auf die mit **s** gebildeten Buchſtaben, nämlich auf die zwei Doppelkonſonanten **ps** und **ks**; **weiblich** dagegen alle die, welche ſich auf Vokale und zwar auf die ſtets langen, auf **ē** und **ō**, und von den Doppelzeitigen auf **ă** endigen, ſo daß alſo die Zahl der Endungen, auf welche die männlichen und weiblichen Nennwörter ausgehen, grade gleich iſt, denn **ps** und **ks** laufen auf Eins hinaus. Dagegen auf einen Konſonanten endet kein Nennwort und auch nicht auf einen kurzen Vokal. Auf **i** endigen nur drei; **meli**, **kommi**, **péperi**; auf **ü** fünf **pōü**, **năpü**, **gönü**, **dörü**, **astü**. Die **ſächlichen** endlich gehen aus auf dieſe und auf **n** und **s**. —

Zweiundzwanzigſtes Kapitel.

1. Die Vollkommenheit des ſprachlichen Ausdrucks beſteht darin, deutlich und doch nicht niedrig zu ſein[1]). Am deutlichſten iſt derſelbe freilich, wenn er ſich immer nur der gemeinüblichen Bezeichnung bedient, aber er iſt dann zugleich niedrig. Beleg dafür die Poeſie des Kleophon[2]) und die des Sthenelos[3]).

---

[20]) Iliad. V. 393.

[21]) Ariſtoteles meint die **Hauptwörter**.

[1]) Vgl. Rhetor. III. c. 1 und c. 2.

[2]) Ueber Kleophon ſ. oben zu c. II. §. 3 und Rhetor. III. c. 7.

[3]) **Sthenelos** war ein tragiſcher Dichter zur Zeit des Ariſto-

Edel aber und das Gemeine ablegend wird der sprachliche Ausdruck wenn er die fremdartigen Bezeichnungen in Anwendung bringt. Unter fremdartiger Bezeichnung verstehe ich Fremdwort, Metapher, Verlängerung und mit einem Worte jede Ausdrucksweise die von der gemeinüblichen abweicht [4]).

2. Allein wenn ein Dichter sich beikommen ließe in lauter solchen Ausdrücken zu reden, so wird seine Sprache entweder ein Räthsel oder ein Kauderwelsch werden, ein Räthsel, wenn sie aus lauter Metaphern, ein Kauderwelsch, wenn sie aus lauter Fremdwörtern bestünde. Denn die Idee des Räthsels ist diese, daß man, indem man von wirklichen Dingen spricht, unmögliches zusammenfügt. Dies kann man nun nicht bewerkstelligen durch die Verbindung der eigentlichen Ausdrücke, wohl aber kann man es durch Anwendung der Metapher, zum Beispiel:

„Einen sah ich mit Feuer Metall anheften dem Andern" —

und anderes der Art [5]).

---

phanes, der von ihm spottend in einer seiner verlornen Komödien, in dem Gerytades, sagte (bei Athenäus IX. 367 B.):

Wie mach ich's, daß ich des Sthenelos Sprache hinunter bring?
In Essig mußt du sie tunken oder in weißes Salz.

Wir sehen also, daß der boshafte Komiker an dem sprachlichen Ausdrucke (ῥήματα) des Sthenelos dieselbe Fadheit und denselben Mangel an Würze tadelte, derentwillen Aristoteles hier seine Poesie als Beispiel anführt. Ob der Sthenelos, dessen Aristophanes in den Wespen v. 1313 als eines unordentlichen Haushalters gedenkt, der Dichter sei oder ein anderer, weiß ich nicht zu sagen.

[4]) Dadurch, sagt Arist. Rhetor. III. 2, erhält die Sprache etwas Vornehmes: „Das Fremde und Ferne ist es, was den Menschen anzieht, und wie den Menschen die Fremden interessanter sind als ihre Mitbürger daheim, so geht es ihnen grade auch mit dem sprachlichen Ausdrucke."

[5]) Wir kennen das von Aristoteles auch in der Rhetorik (III. c. 2) angeführte Räthsel vollständig aus Athenäos, wo es also lautet (X. p. 452 C.):

3. Aus Fremdwörtern zusammengesetzt, wird der sprachliche Ausdruck ein Kauderwälsch. Er muß also aus den oben erwähnten Elementen in einem gewissen Verhältnisse gemischt sein. Das heißt, daß er nicht gemein und nicht niedrig erscheine, das werden die ungangbaren, die metaphorischen, die schmückenden und die übrigen vorhin aufgezählten Ausdrucksformen bewirken, während die gemeinübliche Ausdrucksart ihm die nöthige Deutlichkeit verleihen wird.

4. Einen sehr wesentlichen Theil aber zu jener Deutlichkeit des sprachlichen Ausdrucks, die doch nicht den Charakter des Gemeinen hat, tragen bei die Verlängerungen, Verkürzungen und Umwandlungen der Benennungen. Weil sie nämlich anders lauten als die gemeinbräuchliche Form, so wird die Abweichung von dem Gewohnten dem Ausdrucke den Charakter des nicht Gemeinen geben; und weil sie andrerseits doch immer einen Theil der gewohnten Form behalten, wird die Deutlichkeit erzielt werden.

5. Daher ist der Tadel derjenigen nicht richtig, welche eine solche Anwendung des Dialekts schelten und den Dichter lächerlich zu machen suchen, wie z. B. Eukleides der Aeltere [6]), welcher meinte, dichten sei keine Kunst, wenn man gestatte, die Wörter nach Belieben auszudehnen [7]), und der deßhalb in

---

„Einen sah ich mit Feuer Metall anschweißen dem Andern,
So daß er Mensch und Metall einte durch gleiches Geblüt."

Die Auflösung des Räthsels ist der (metallene) Schröpfkopf. In dem Räthsel ist, wie Aristoteles in der Rhetorik bemerkt, der Ausdruck anschweißen (κολλᾷν) metaphorisch gebraucht für anlegen. „In diesem beliebten Räthsel, sagt Aristoteles (a. a. O.), wird das, was geschieht, nicht genannt; aber es sowohl als seine bildliche Bezeichnung bedeuten beide ein Befestigen an etwas; anschweißen wird nämlich hier das Ansetzen des Schröpfkopfs genannt." — Die im Texte folgenden Worte: ἐκ τῶν γλώττων βαρβαρισμόν hat Ritter gestrichen.

[6]) Wir kennen diesen Poeten nicht weiter.

[7]) D. h. die Quantität willkürlich zu verändern, resp. zu verlängern, wie in dem folgenden Beispiele geschieht. Der spottende Witz

den sprachlichen Ausdruck selbst den Stachel seines Spottes kleidete:

„Und den Ares erblickt' ich nach Marathon hinabwandelnd

und:

„Den wohl nie gelüstet hatte jenes Nieswurz —

6. Allerdings ist das gewissermaßen absichtliche Hervortretenlassen dieser Ausdrucksart lächerlich, allein das Maaß ist eben allen Theilen gemeinsam; denn auch wenn man Metaphern und Fremdworte und alle die andern Ausdrucksformen unpassend und mit ausdrücklicher Absicht gebraucht, um Lachen zu erregen, würde man dasselbe Resultat bewirken.

7. Von welcher großen Bedeutung dagegen der passende Gebrauch ist, das mag man sich an den epischen Gedichten klar machen, wenn man die gewöhnlichen Wortformen in das Metrum zu bringen versucht. Auch an dem Fremdwort und an den Metaphern und an den übrigen Ausdrucksformen kann man es sich vor Augen bringen, daß was ich sage richtig ist, wenn man dafür die gemeinbräuchlichen Ausdrücke an die Stelle setzt. So z. B. haben Aeschylos und Euripides einmal denselben jambischen Vers gemacht, und der letztere nur ein einziges Wort geändert und zwar so, daß er statt des eigentlichen gewöhnlichen ein Fremdwort setzte, und doch erscheint uns sofort der Aeschyleische Vers schön, der Euripideische aber schlecht. Aeschylos nämlich sagt in seinem Philoktet:

Das Krebsgeschwür, das mir das Fleisch vom Fuße frißt,

Euripides dagegen setzte an die Stelle von „frißt" den Aus-

---

des Satirikers liegt in den willkürlichen Verkürzungen der Sylben in den Wörtern ἔτι (ἦτι), βαδίζοντα und ἐράμενος. Ebenso verspotteten bei uns gewisse Kritiker die Goetheschen Hexameter mit den berüchtigten Versen:

In Weimar und Jena da macht man Hexameter so!
Aber die Pentameter sind noch viel erbärmlicher.

druck „schmaust“ [8]). Derselbe Unterschied wäre, wenn statt des Verses [9]):

„Und nun hat so ein Knirps, so ein Nichtling und so ein Schächer“ —

Jemand, mit Umwandlung der fremdartigen in die eigentlichen Ausdrücke, sagen wollte:

„Und nun hat so ein Kleiner, ein Schwacher ohn' Ansehn —

oder statt des folgenden:

„Setzend ihm hin den ärmlichen Stuhl und das winzige Tischchen“ [10])

sagen wollte:

Setzend ihm hin den schlechten Stuhl und das kleinliche Tischchen.

oder statt: „es brüllen die Felsengestade“ [11]), es krachen die Felsengestade.

8. [Ich bemerke noch, daß Areiphrades [12]) die Tragiker lächerlich zu machen pflegte, daß sie Ausdrucksweisen brauchen, wie sie Niemand in der gewöhnlichen Sprache brauche, zum Beispiele „vom Hause ab“ statt ab vom Hause, und „dein“ statt deiner, und „ich aber faßte ihn“, und „Achills halb“ und dergleichen mehr. Weil nämlich alle diese Wendungen nicht zu den gemeinbräuchlichen gehören, bilden sie in dem sprachlichen Ausdrucke das Element des nicht Gemeinen. Der Mann wußte das aber nicht.] [13])

---

[8]) Vgl. oben c. XXI. §. 4. Die Metapher, welche Euripides in den Vers brachte, gehört zu der dort aufgezählten zweiten Gattung. Ueber die drei Philoktete des Aeschylos, Sophokles und Euripides s. Gruppe: Ariadne S. 417 — 452.

[9]) Odyss. IX. 215. Ueber die Vertauschung der hier in Frage kommenden griechischen Ausdrücke s. Ritter p. 241.

[10]) Odyss. XX. 259.

[11]) Iliad. XV. 265.

[12]) Unbekannter Dichter und Kritiker.

[13]) Ritter hat diesen §. als unächt eingeklammert, und aller-

9. Wenn es nun aber wichtig ist, daß man jede der obengenannten sprachlichen Ausdrucksweisen schicklich anwendet, sowohl die Doppelwörter als die Fremdwörter, so ist es doch weitaus das wichtigste, geschickt zu sein im Gebrauche des metaphorischen Ausdrucks. Denn dies allein läßt sich nicht von Andern lernen, sondern ist ein Merkzeichen glücklicher Naturbegabung [14]). Gute Metaphern finden heißt nämlich einen scharfen Blick für das Aehnliche haben.

10. Von den Nennworten eignen sich die Doppelwörter vorzugsweise für die Dithyramben, die Fremdwörter für die heroischen [15]), die Metaphern für die jambischen Verse [16]). In den heroischen lassen sich noch alle vorhergenannten anwenden, in den jambischen dagegen, weil diese möglichst die gewöhnliche Sprechweise ausdrücken, passen nur diejenigen Ausdrücke, deren sich Jemand auch in der prosaischen Darstellung bedienen dürfte. Dahin gehören aber der gemeinbräuchliche, die Metapher [und der Schmuck].

Und so mag es denn über Tragödie und über die nachahmende Darstellung, die sich im Gebiete des Handelns bewegt, bei dem bisher Gesagten sein Bewenden haben.

---

dings sieht er auf's Haar aus wie die Randbemerkung eines spätern Lesers, den die Weise der Anführung mit ἔτι δέ, die Hinweisung auf den uns ganz unbekannten Areiphrades, und der Schluß des Ganzen gleichmäßig zu bezeichnen scheinen.

[14]) Vgl. Rhetor. III. c. 10. Müller III. S. 136.

[15]) Nach Hermann ist diese Bestimmung abgeleitet aus dem Gange der historischen Entwicklung des Epos bei den Griechen, einer Entwicklung, die in Homer so vollendet erscheint, daß derselbe bis auf die Sprache herab als gesetzgebendes Muster für seine Nachfolger galt. Die „iambischen Verse" bezeichnen den tragischen Trimeter, d. h. die dialogischen iambischen Partien der Tragödie.

[16]) Vgl. Rhetor. III. c. 3.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

1. Was die erzählende und im heroischen Versmaße darstellende Dichtungsgattung [1]) betrifft, so wissen wir, daß sie die Fabeln geradeso wie in den Tragödien, dramatisch das heißt so komponiren muß, daß sie eine ganze und vollständige Handlung, welche Anfang Mitte und Ende hat, zu ihrem Mittelpunkte hat, um wie eine in sich abgeschlossene einheitliche Schöpfung den ihr eigenthümlichen Genuß zu gewähren, und daß ihr nicht die gewöhnlichen Geschichtsdarstellungen ähnlich sind, in welchen die Nothwendigkeit es fordert, daß der Darsteller nicht die Darlegung einer einheitlichen Handlung zu seiner Aufgabe macht, sondern eines einheitlichen Zeitabschnitts und alles dessen, was innerhalb dieses Zeitabschnitts Einem oder Mehreren begegnete, und wovon das Einzelne zu dem Einzelnen in einem rein zufälligen Verhältnisse steht [2]).

---

[1]) Das Epos. Wenn Aristoteles sich im Folgenden über die Epische Poesie sehr kurz zu fassen scheint, so denke man an das, was er oben c. V. §. 5 darüber im Voraus gesagt hat.

[2]) Daß Homer's Dichtung „dramatische Elemente hat", ist c. IV. §. 9 gesagt worden, wo zugleich Tragödie und Komödie auf ihn als ihre Wurzel zurückgeführt werden. Auch auf die Einheit der epischen Dichtung, die freilich minder stark ist als in der Tragödie ist von Aristoteles hingewiesen (vgl. c. V. §. 5) und mit einem Worte (c. V. §. 6) ausgesprochen worden, „daß alle wesentlichen Bestandtheile des Epos dieselben sind wie in der Tragödie, mit alleiniger Ausnahme dessen, was der Tragödie von c. VI. an als spezifisch eigenthümlich beigelegt wird. Ja die ganze Definition der Tragödie zeigt klar, daß Aristoteles den Begriff des Epos in derselben mit gegeben und dasselbe bestimmt hat als „nachahmende Darstellung (μίμησιν) einer Handlung, und zwar einer Handlung von ernstem bedeutendem Inhalt, von in sich abgeschlossenem Verlaufe, von einem bestimmten Umfange, in künstlerisch gewürzter Sprachdarstellung," und daß er den Zusatz für

2. Wie nämlich zu ein und derſelben Zeit die Seeſchlacht bei Salamis geſchah und die Landſchlacht der Karthager in Sizilien, die doch nicht die mindeſte Beziehung auf einen gemeinſamen Endzweck hatten [3]), ſo geſchehen gar oft auch in unmittelbar nacheinander folgenden Zeitpunkten Dinge unmittelbar nacheinander, für die zuſammen ſich gar keine Einheit des Endzwecks finden läßt.

3. Trotzdem begeht die große Mehrzahl der epiſchen Dichter dieſen Fehler. Darum darf wohl, wie wir bereits früher ſagten [4]), Homer auch in dem Bezuge als ein göttliches Genie vor allen andern Poeten gelten, daß er es ſich weder beikommen ließ den trojaniſchen Krieg, obſchon derſelbe doch einen ganz beſtimmten Anfang und Endziel hatte, in

---

die Tragödie „vorgeführt durch gegenwärtig handelnde Perſonen und nicht durch erzählenden Bericht des Dichters“ nur deshalb gemacht hat, um die Scheidegränze zwiſchen Epos und Drama noch ausdrücklich hervorzuheben. Ueber die Einheit der Handlung und Fabel im Epos hat ferner Ariſtoteles im achten Kapitel (§. 2 — 4) ausführlich geſprochen; über den Unterſchied von Geſchichte und Epos iſt im neunten Kapitel (§. 1 — 4) das Nöthige geſagt worden. Es iſt daher nicht einzuſehen, wie Ritter darauf kommt, hier etwas zu vermiſſen.

[3]) Die hiſtoriſche Wichtigkeit dieſer Stelle leuchtet ein. Vgl. Dahlmann's „Forſchungen“ II. 1. S. 185, der dieſelbe nicht gehörig beachtet hat. Ariſtoteles widerſpricht in dieſer Stelle durchaus der ſpätern Auffaſſung Diodors von Sizilien. Beide Schlachten ſollten übrigens, einer Sage nach, ſogar an demſelben Tage geſchlagen ſein, was indeſſen eben nur die Sizilliſchen Griechen behaupteten (Herodot VII. 166. 166). Gelon von Syrakus und Theron von Agrigent ſchlugen die Karthagiſche Flotte in einer großen Seeſchlacht bei Himera im Jahre 480. Aber die Heerfahrt der Karthager hatte nach Ariſtoteles nichts gemein mit der Perſiſchen, war kein Unternehmen, das auf denſelben Zweck (τέλος) hinauslief, obſchon Mommſen (Röm. Geſch. I. S. 466) die entgegengeſetzte Anſicht auszuſprechen ſcheint.

[4]) S. oben c. VIII. §. 3.

ſeiner ganzen Ausdehnung zu behandeln — denn ſolche Darſtellung würde übergroß und nichts weniger als wohlüberſchaulich geworden ſein — oder auch nur einen Krieg, der dem Umfange nach mäßig durch die bunte Fülle der Thatſachen verwickelt war. Vielmehr hat er in dem vorliegenden Gedichte nur einen einzigen Theil aus dieſem Kriege genommen, daneben aber jene Fülle der Thatſachen zu vielen Epiſoden benutzt, wie in dem Schiffskataloge und in andern Epiſoden, die er ſeinem Gedichte einflicht. Die andern Epiker dagegen laſſen ihre Dichtung eben nur um den Mittelpunkt einer Perſon [5]), und um eine Zeit und eine vielgliedrige Handlung ſpielen, wie der Verfaſſer der „Kypria“ und der „kleinen Ilias“ [6]).

4. Demgemäß läßt ſich aus Ilias und Odyſſee [7]) nur je eine Tragödie machen oder höchſtens zwei. Aus den Kyprien aber giebt es viele, und aus der kleinen Ilias mehr als acht,

---

[5]) Vgl. oben c. VIII. §. 2.

[6]) Zwei „kyklische“ Epen von unbekannten Verfaſſern. Das erſtere die „Kypria“, ein Epos in eilf Büchern, hatte zum Mittelpunkt der ſehr weit ausholenden und ſehr weitſchichtigen dichteriſchen Erzählung die Sage vom Raube der Helena, und wurde im Alterthume hier und da fälſchlich (Herodot II. 117) dem Homer zugeſchrieben. Andere nannten den Dichter Staſinos, Andere den Dichter Hegeſinos, beide von der Inſel Kypros, als Verfaſſer. Das Gedicht führte die Begebenheiten, die ſich an dieſen Raub knüpften, bis auf die Zeit, wo die Homeriſche Ilias beginnt. Seinen Namen trug es von dem Lande ſeiner Entſtehung, von der Inſel Kypros. — Die „kleine Ilias“ war ein Epos in vier Geſängen, das die Begebenheiten vom Streit über die Waffen Achills bis zu der Sage von dem hölzernen Pferde führte. Als Verfaſſer wird von den Alten genannt der Dichter Leſches von Mytilene auf Lesbos. Die ſpätere Zeit fabelte, daß Homer eigentlich der Verfaſſer dieſes Gedichts geweſen, daſſelbe aber dem Theſtorides vermacht habe! Vgl. den Artikel Cyclici in Pauly's Realencyclop. II. S. 812 — 813.

[7]) Wohlverſtanden: aus der Haupthandlung jedes der beiden Gedichte, nicht aus den „Epiſoden“. —

wie: Der Waffenſtreit, Philoktetes, Neoptolemos, Eurypylos, die Bettelei, die Lakonerinnen, die Zerſtörung Ilions, die Heimkehr, Sinon und die Troerinnen[8]).

---

[8]) Die Wendung „mehr als acht", welche den Auslegern ſoviel Kopfzerbrechens gemacht hat, iſt am glücklichſten von Knebel dahin erklärt worden, daß Ariſtoteles mit dieſer Zahlangabe auf nur vier Geſänge der „kleinen Ilias" Rückſicht nimmt. „Ariſtoteles hatte geſagt: die ganze Ilias enthalte als ſolche nur Stoff zu einer oder höchſtens zwei Tragödien. Um dieſer Einfachheit der Handlung in der Ilias Homers gegenüber die Vielfältigkeit des Stoffs in der „kleinen Ilias" recht ſchlagend zu bezeichnen, weiſet er nun nach, daß ſich in letzterer aus jedem einzelnen Geſange mehr tragiſche Stoffe entnehmen laſſen, als aus dem ganzen Homeriſchen Epos zu gewinnen ſeien: alſo aus allen vier Geſängen mehr als acht." Ueber Inhalt und Verfaſſer der hier aufgeführten zehn Tragödien mag man die Ausleger und die griechiſchen Literaturgeſchichten nachleſen, da eine ausführliche Nachweiſung an dieſer Stelle zu weitläuftig werden würde. Hr. Ritter ſtreicht natürlich dieſen ganzen für die griechiſche Literaturgeſchichte ſo überaus wichtigen §. als den Zuſatz eines von ihm als halb blödſinnig behandelten Interpolators oder vielmehr zweier ſolcher Verfälſcher, die er hier annimmt (p. 252), und unter den Gründen, weshalb er es thut, erſcheinen auch zwei „Sprachſchnitzer", die der Interpolator in dieſen wenigen Zeilen gemacht haben ſoll. Ein ſolches Verfahren, das einem griechiſchen Leſer des Ariſtoteles von vor 2000 Jahren nachweiſen will, daß er ſeine Mutterſprache nicht hinlänglich verſtanden habe, um drei Zeilen ohne eben ſo viele „Sprachſchnitzer" ſchreiben zu können, iſt in unſern Augen ein heilloſer Aberwitz, der ſchließlich dazu führt, die koſtbaren poſitiven Notizen, die uns hier über die Literatur der griechiſchen Tragödie ein günſtiges Geſchick erhalten hat, und derer wir wahrlich keinen Ueberfluß beſitzen, aus den nichtigſten Gründen wegzuwerfen. (Vgl. übrigens Schöll: Att. Tetral. S. 176 ff.)

Vierundzwanzigstes Kapitel.

1. Auch was die Gattungen betrifft, muß die epische Poesie dieselben aufzuweisen haben wie die Tragödie, nämlich eine einfache, oder eine verwickelte, eine ethische (charakterschildernde) oder eine pathetische[1]; und ebenso dieselben Bestandtheile[2] mit Ausnahme der Gesangkomposition und der Darstellung für das Auge. Denn auch das Epos bedarf der plötzlichen Schicksalswechsel, und der Erkennungen und der erschütternden Leiden[3]; und endlich müssen auch die Gedanken und der sprachliche Ausdruck die erforderlichen edlen Eigenschaften haben.

2. Alle diese Dinge hat nun Homer zuerst und in mustergültiger Weise bethätigt. Von seinen beiden Gedichten steht zunächst jedes von beiden als eine besondere Gattung da, die Ilias als einfache und pathetische, die Odyssee als verwickelte — denn sie ist durchaus Erkennung[4] — und ethische[5] Kom-

---

[1]) Vgl. c. X. und c. XVIII. §. 2 — 3 u. ff.

[2]) Vgl. c. V. §. 4. c. VI. §. 7 ff. c. XII. 1.

[3]) *τῶν παθημάτων.* Diese Stelle ist wichtig für das Verständniß der Aristotel. Definition der Tragödie. VI. 1.

[4]) Odysseus' Erkennung bei Alkinoos, bei dem Sauhirten Eumäos, bei Telemach, bei der Amme, bei Penelope u. s. f.

[5]) ethisch ist hier soviel als „sittenbildlich". Vgl. Vischer: Aesthetik IV. S. 1290. Wenn Aristoteles die Komposition der Odysseefabel eine „verschlungene" (verwickelte) nennt, weil sie durchaus Erkennung sei, so heißt das letztere: „die Spannung auf das Wiedersehen ist der poetische Reiz. Sie wird durch viele in der Komposition ineinandergeschlungene Hemmungen hingehalten bis zum Ende. Da nun das Subjekt der Erkennung natürlich liebende Menschen sind, so erhellt, wie in der *ἀναγνώρισις* (Erkennung) des Aristoteles der Keim oder das antike Vorbild des Romans als höchst interessante Andeutung oder Ahnung verborgen liegt. Und wirklich: die Odyssee ist, wie Jean Paul sagt (Vorschule der Aesth. §. 66), der antike Ur-

position; und endlich im sprachlichen und in dem Gedankengehalte hat er Alle übertroffen.

3. Unterschieden von der Tragödie ist dagegen das Epos durch die Länge der Komposition und durch das Metrum. Was die Länge betrifft, so genügt darüber die oben gegebene [6]) Bestimmung, daß es nämlich möglich sein müsse, den Anfang und das Ende überschauend zusammenzufassen. Dies dürfte der Fall sein, wenn die Kompositionen etwa kürzer wären, als die alten Epen, und dafür vielleicht auf diejenige Zahl von Tragödien [7]) die für eine Vorstellung angesetzt zu werden pflegen [8]), hinausliefe.

Roman. Es folgt von selbst, daß das Innerliche auch überhaupt mehr in den Vordergrund tritt, wenn Sehnsucht und Wiedersehen den Hauptinhalt bilden: Odysseus am Ufer der Kalypsoinsel in's Meer hinausweinend, die trauernde Penelope in der einsamen Kammer, und der suchende Sohn sind Bilder eines innigen Seelenlebens. Nur daß natürlich das epische Grundgesetz, wonach alles Innerliche in sinnlicher Ausführlichkeit der Erscheinung sich zeigen muß, unangetastet in Kraft bleibt. Auch die Natur wird jetzt mit subjektiverem Interesse beschaut, das Meer, die landschaftlichen Reize, die Grotten, Quellen, Bäume u. s. w. — Im Style dieser Form des Epos erkennen wir ein erstes Auftauchen der charakteristischen die individuellen Züge erforschenden Richtung — — die Einzelheiten des häuslichen Lebens, der idyllischen Wirthschaft mit Sauhirt und Rinderhirt, bis hinaus auf den armen treuen Hofhund, das Gebaren und die Gewöhnungen der Menschen nach allen Seiten — treten in ein schärferes Licht, als sonst die Antike es ihren Bildern giebt, und wie man im weiteren Sinne alle Epische Poesie sittenbildlich nennen kann, so ist es die Odyssee, dieser Prolotyp des Romans, selbst im engeren Sinne des Worts." S. Vischer: Aesthetik IV. S. 1271 — 1272.

[6]) S. c. VII. §. 5 — 6 und c. XXIII. 3.

[7]) Der Artikel muß hier fehlen, obschon ihn die Herausgeber nach Aldus aufgenommen haben, und er fehlt auch richtig in allen Handschriften.

[8]) Wie viel waren das? und wie groß ist demnach der

4. Es hat aber in Bezug auf die Möglichkeit, ſeinen Umfang auszudehnen einen gar bedeutenden eigenthümlichen Vor-

---

größte, von Ariſtoteles ſtatuirte äußere Umfang für ein epiſches Gedicht? Dieſe Fragen ſind ſchwer mit einiger Sicherheit zu beantworten, weil es uns an allen ſichern Nachrichten über die hier in Frage kommenden Dinge fehlt, eben weil dieſe Dinge ſo allbekannt waren. Wir wiſſen nicht genau: wie lange die ſceniſchen Feſtaufführungen in den großen Dionyſien währten? Wir wiſſen nicht ſicher: wie viel Dichter auftraten? wie viel Stücke gegeben wurden? Wir wiſſen ferner nicht, ob Ariſtoteles mit dem Ausdrucke „eine Vorſtellung" (μία ἀκρόασις) die tragiſchen Aufführungen eines Tages (was unwahrſcheinlicher), oder des ganzen Feſtes meint? Die Aufſchlüſſe, welche neuerdings von Herm. Sauppe (Berichte der K. Sächſ. Geſellſch. d. Wiſſ. zu Leipzig 1855. 1) und Schultze (de Chori Graecor. trag. habitu externo Berlin 1856 p. 19 ff.) gegeben ſind, laufen auf Folgendes hinaus. I. Die Wahl der Preisrichter geſchah durch den Rath der Fünfhundert in geheimer Abſtimmung, und zwar wurden beſondere Richter für den tragiſchen und für den komiſchen Wettſtreit gewählt. Ihre ſpezielle Ausloosung erfolgte nach der Aufführung. Die Zahl der Richter für die tragiſchen Aufführungen belief ſich auch wahrſcheinlich auf fünf, welche Zahl für die Komödie feſt ſteht. II. Die Zahl der auftretenden Dichter und ihrer Stücke. Böckh nimmt an, daß fünf Dichter mit fünf Trilogieen auftraten, und zwar ſo, daß fünf Tage lang geſpielt wurde, jeden Vormittag eine tragiſche Trilogie, jeden Nachmittag eine Komödie. Ebenſo Geppert, Schneidewin, Kirchhoff u. A. — Sauppe dagegen hält dieſe Annahme für irrig (p. 16 ff.) und behauptet, „daß in der Blüthezeit der attiſchen Bühne nie mehr als drei Trilogieen und drei Komödien aufgeführt worden und daß nur drei tragiſche Dichter aufgetreten ſeien. Die Didaskalien enthielten die Namen aller drei Konkurrenten. Der erſte hatte über die beiden andern, der zweite wenigſtens über den dritten geſiegt, und der dritte war von beiden Mitbewerbern beſiegt, alſo durchgefallen; doch meint Sauppe, daß auch der dritte noch eine Belohnung erhalten habe, während ich ſehr bezweifeln möchte, daß ein

theil vor der Tragödie durch den Umstand voraus, daß es zwar in der Tragödie nicht statthaft ist, mehrere zu gleicher

„Durchgefallener“ einen Preis erhalten habe. Allerdings war es schon etwas, als Preisbewerber überhaupt aufgetreten zu sein, denn es ging eine Anmeldung bei dem Archon und eine Prüfung der Stücke durch denselben vorher. Also: nach Sauppe wurde an je drei Tagen, von je drei tragischen Dichtern, jeden Vormittag eine Trilogie gegeben (Nachmittags folgte die Aufführung der Komödien). Jede Aufführung einer tragischen Trilogie nebst Satyrstück erforderte mindestens sieben Stunden Zeit. Ziehen wir nun hieraus ein Resultat für das Verständniß unserer Aristotelischen Stelle, so lautet auf die Frage: „wie groß würde jetzt der richtige Umfang eines Epos sein?“ die Antwort: — Entweder: gegen 5000 Verse — wenn μία ἀχρόασις auf einen Tag geht, und wenn wir den Umfang einer tragischen Trilogie nebst Satyrdrama auf 5000 Verse annehmen; — oder: gegen 15,000 Verse, — wenn wir annehmen, daß Aristoteles von der Aufführung aller drei Trilogien an einem Festwettstreite spricht. Dies letztere möchte das richtigere sein. Denn die Ilias hat z. B. nahezu siebzehnthalbtausend Verse (16,481). Ein Epos dürfte also nach Aristoteles ohne Schaden etwas kürzer sein, und seine größte Ausdehnung würde immer noch anderthalbtausend Verse weniger als die Ilias betragen. Dies Resultat stimmt auch sonst ziemlich gut mit der obigen Berechnung. Denn wenn drei Trilogien an drei Tagen aufgeführt, zusammen etwa 21 Stunden zur Aufführung erfordern, so dürfte diese Zeit für eine Recitation der Ilias in antiker Weise schwerlich ausreichen, und wohl noch um einige Stunden zu vermehren sein. Schließlich lehrt eine Stelle der Poetik (c. VII. §. 6), daß allerdings für die Länge der Tragödie mit Rücksicht auf die zur Aufführung erforderliche Zeit feste Bestimmungen bestanden. „Aber diese Bestimmungen, sagt dort Aristoteles, haben mit dem Wesen der Tragödie nichts zu thun sind rein äußerliche und zufällige.“ Er deutet dann mit dem darauf folgenden Scherzworte an, wie mir scheint, daß die einzelne Tragödie sehr wohl länger sein könnte, als ihr Maaß bei den Griechen war, eben weil dies Maaß ein rein äußerliches war, und von dem zufälligen Umstande abhing, daß es eben herkömmlich war, an drei Vormittagen

Zeit vorgehende Einzelhandlungen darzuſtellen, ſondern nur die Handlung, welche auf der Bühne vorgeht und von den Schauſpielern ausgeführt wird; in dem epiſchen Gedichte dagegen, — weil daſſelbe Erzählung iſt, iſt es möglich, viele Theilhandlungen zugleich vollbringen zu laſſen, durch welche, wenn ſie zur Sache gehörig ſind, der Umfang des Gedichts bedeutend geſteigert wird. Das Epos hat alſo hieran einen Vortheil für ſeine Erhabenheit, der zugleich dazu dient, die Stimmungen des Hörers wechſeln, und die ungleichartigſten Auftritte miteinander epiſodiſch abwechſeln zu laſſen; denn die Einförmigkeit, weil ſie eben ſchnell ſättigt, macht, daß die Tragödien durchfallen.

5—6. Das ſogenannte heroiſche Metrum ferner hat ſich erfahrungsmäßig als das dem Epos angemeſſene ergeben [9]). Denn wenn einer in irgend einem andern Metrum eine erzählende Dichtung verfaſſen wollte oder in vielen, ſo würde das Unpaſſende davon zu Tage treten. Das heroiſche Versmaß iſt nämlich das ſtätigſte und würdevollſte [10]) aller Versmaße, — daher läßt es auch vorzugsweiſe gern ungangbare und metaphoriſche Ausdrücke zu, denn auch eine gewiſſe Wortfülle iſt der erzählenden Dichtungsgattung vor der andern eigenthümlich. Das jambiſche und tetrametriſche Versmaß dagegen haben den Charakter der Beweglichkeit, und zwar das letztere den der Tanzbewegung, das erſtere den der handelnden Darſtellung [11]).

---

neun Tragödien nebſt drei Satyrſpielen, oder überhaupt eine große Zahl von Tragödien aufzuführen. „Denn, ſagt er, geſetzt es wäre herkömmlich, hundert Tragödien an einem Feſte zu geben, nun ſo könnte man nur gleich die Waſſeruhr daneben ſtellen, und nach dieſer die Länge der Zeit bis auf die Minute abmeſſen!“

9) Vgl. oben c. IV. §. 14 und §. 8.

10) Ebenſo heißt es in der Rhetorik III. c. 8 „von den Rhythmen iſt der heroiſche der, welcher den ſpezifiſchen Charakter des Würdevollen und feierlich Erhabenen (σεμνός) trägt.“

11) Vgl. oben c. IV. §. 14. XXII. 10. und Rhetorik III. 8,

Noch verkehrter endlich ist es, wenn einer sich [illegible] lassen wollte, dieselben durcheinander gemischt anzuwe[illegible] Chairemon[12]). Darum hat denn auch noch Nie[illegible] lange epische Komposition in einem andern als dem heroischen Versmaße gedichtet, sondern wie ich früher sagte[13]), die Natur der Sache selbst lehrt herausfinden, was ihr gemäß ist.

7. Homer aber ist, wie in so vielem Andern, so auch ganz besonders darin höchlich zu preisen, daß er allein unter den Dichtern sich vollkommen bewußt ist, was er selbst als solcher zu thun hat. Der Dichter als solcher muß nämlich in eigner Person möglichst wenig sprechen; denn an den Stellen wo er dieß thut ist er nicht mehr nachahmender Darsteller[14]). Die andern Dichter nun figuriren in eigner Person durch ihr ganzes Werk hindurch, stellen dagegen nur Weniges, und nur selten, nachahmend dar. Er aber führt nach wenigen einleitenden Versen sofort einen Mann, oder ein Weib oder irgend eine andere Charaktergattung ein, und zwar ist nichts bei ihm ohne Charakteristik, sondern alles[15]) hat seinen ausgeprägten Charakter.

---

wo es heißt: Von den verschiedenen Zeitmaßen ist das heroische feierlich würdevoll, der Prosa gar nicht ähnlich und verlangt musikalische Begleitung. Der Jambus ist grade die gewöhnliche Sprache des Volks, — der Trochäus dagegen ist vorzugsweise hüpfend, wie die Tetrameter zeigen, denn diese sind eine rasch hineilende Versart."

12) Man sehe die Anmerkung zu Poet. c. I. §. 9.

13) c. IV. §. 14.

14) Ueber die Wichtigkeit dieser Auffassung des Begriffs der Nachahmung im Sinne objektiver Darstellung vgl. Vischer: Aesthetik II. S. 85 — 86.

15) Mann, Weib, Jungfrau, Kind, Greis, Sklave, Sklavin, Gott und Göttin, König und gemeiner Mann sind bei Homer immer charakteristisch ausgeprägt, jeder ist oder hat ein eignes ἦθος. — „Wie wenig ist das in diesem §. ausgesprochene Grundgesetz, namentlich in unserer Romanliteratur, erkannt und befolgt! Da werden Verhältnisse, Charaktere, Stimmungen

8. Wenn nun ferner in den Tragödien der Dichter das Wunderbare als dichterisches Element brauchen muß, so hat dagegen in der epischen Dichtung vielmehr das Undenkbare — die vorzugsweise Quelle des Wunderbaren — seinen Platz, weil man hier den Handelnden[16]) nicht mit Augen sieht. Denn der ganze Vorgang bei Hektors Verfolgung würde auf der Bühne sich ohne Zweifel lächerlich ausnehmen: die griechischen Krieger stillstehend und keinen Theil an der Verfolgung nehmend, Achill ihnen mit dem Kopfe zurückwinkend[17]). In der epischen Darstellung dagegen bleibt dies unbemerkt[18]). Das Wunderbare aber ergötzt[19]). Beleg dafür:

---

analysirt, statt daß uns durch Handlung gezeigt würde, wie sie sind! Da hört man überall den Dichter als Psychologen, Philosophen, Moralisten, Politiker, der sich nur dürftig und fadenscheinig in eine Handlung verkleidet hat. Eine besonders gewöhnliche Form ist die, daß weit zu viel Gespräch eingeflochten wird! es sprechen zwar die Romanpersonen, aber aus ihnen sichtbar der Poet, der seine Reflexionen an den Mann bringen will." Vischer (a. a. O. IV. S. 1209—1210.) — Von derselben Kunst, mit der Homer in der Ilias wie in der Odyssee darauf ausgehe, seine Figuren in ihrem eigenen Charakter reden zu lassen, spricht Platon in seinem Staat (XIII. p. 393 ff.

16) Das heißt: Den der das Wunder that.

17) Die hier und c. XXV. §. 5 angeführte Scene ist zu lesen bei Homer Iliad. XXII. v. 136 — 137 und v. 198 — 207. Die betreffenden Verse lauten (v. 205 — 207):

Aber die Völker winkte zurück mit dem Haupte Achill, und
Ließ sie nicht werfen auf Hektor hin die bittern Geschosse,
Daß nicht raubte den Ruhm ihm ein Wurf, und als Zweiter er käme.

18) Weil man es eben nur mit der Phantasie, nicht mit leiblichem Auge, wie bei der Bühnendarstellung, sieht.

19) Wörtlich wiederkehrend in der Aristotelischen Rhetorik III. c. 2 §. 3.

Alle Menſchen berichten gern mit eignen Zuſätzen, weil ſie glauben, damit zu gefallen.

9. Nun hat aber Homer vorzugsweiſe allen andern Dichtern ein Vorbild gegeben, wie man Unwahres ſagen muß[20]). Dieſe Manier beſteht in einem Trugſchluſſe. Es meinen nämlich viele[21]) Menſchen, daß, wenn im Allgemeinen von dem Sein oder Geſchehen des einen beſtimmten Dinges das Sein oder Geſchehen eines andern die begleitende Folge iſt, daß dann, ſobald das Spätere iſt, auch das Frühere ſein oder geſchehen müſſe. Dies iſt aber unrichtig, und darum kann in ſolchem Falle auch das Erſte ſehr wohl unrichtig ſein. Aber auch wenn dies (das Erſte) wirklich iſt, ſo folgt darum doch noch keineswegs mit Nothwendigkeit, daß das Zweite ſei oder ſtattfinde. Der falſche Schluß, den unſere Seele macht, iſt nämlich der: weil ſie das Zweite als wahrſeiend weiß, ſo nimmt ſie auch das Erſte als wirklich ſeiend an. Beiſpiel: das folgende aus den „Niptra“ [22]).

---

[20]) „D. h. wie die vom Dichter eingeführten Perſonen ſchicklich Unwahrheiten anzubringen, oder vielmehr Andere irre zu leiten haben.“ Knebel.

[21]) „viele“, in der Ueberſetzung, drückt den fehlenden Artikel vor „Menſchen“ aus.

[22]) Ueber die Niptra ſ. die Anmerkung zu c. XVI. §. 3. Das Beiſpiel iſt höchſt treffend. Penelope will dort den als Bettler vermummten Odyſſeus, der ihren Gemahl zu kennen und Kunde von ihm zu bringen vorgiebt, ein wenig ausforſchen. Sie fragt ihn alſo:

Nun ich muß dich doch noch ein wenig prüfen, o Fremdling,
Ob du meinen Gemahl auch wirklich, wie du erzählteſt,
Sammt den edlen Genoſſen in deinem Hauſe bewirthet.
Sage mir denn, mit welchen Kleidern war er bekleidet?
Und wie ſah er aus? auch nenne mir ſeine Gefährten!

Der Schluß der Penelope iſt dieſer: Wer einen Andern längere Zeit bei ſich geſehen und bewirthet hat, der muß nothwendig wiſſen, wie er gekleidet war und ausſah. Nun erfährt ſie durch den angeblichen „Kretiſchen Fremdling“ in beider Hinſicht wirklich das Richtige, alſo,

10. Auch hat der Dichter das Unmögliche aber Wahrſcheinliche dem Möglichen aber ſchwer zu glaubenden vorzuziehen. Ferner darf er ſeine Fabeln nicht aus Theilen zuſammenſetzen, welche der Vernunft widerſtreiten, ſondern wo möglich muß gar nichts der Vernunft widerſtreitendes darin enthalten ſein; geht das nicht an, ſo muß es außerhalb der dargeſtellten Fabel des Gedichts liegen, wie z. B. daß Oedipus nicht weiß, auf welche Art Laïos umgekommen iſt; aber nicht in dem Drama ſelbſt, wie z. B. in der Elektra der Bericht von den Pythiſchen Spielen, oder in den Myſiern, wo Einer ſtumm von Tegea nach Myſien gewandert iſt [23]). — Der Einwand,

---

ſchließt ſie, muß deſſen ganze Erzählung richtig ſein. Das iſt aber ein Fehlſchluß. Denn er kann jene Notizen ja auch von einem dritten haben. Und umgekehrt iſt auch nicht einmal der ihrem letzten Schluſſe zu Grunde liegende erſte richtig. Denn der Kretiſche Fremdling konnte wirklich vor Jahren den Odyſſeus bei ſich bewirthet haben, ohne doch, nach ſo langer Zeit, im Stande zu ſein, ſich noch genau zu erinnern, welche Kleider er getragen, wie deren Stickerei ausgeſehen, u. ſ. w. Und in der That deutet Odyſſeus ſelbſt dies an, indem er ſeine Auskunft mit den Worten beginnt:

Schwer, o Königin, iſt es, nach ſeiner langen Entfernung
Ihn ſo genau zu beſchreiben; wir ſind ſchon im zwanzigſten Jahre,
Seit er von dannen zog aus meiner heimiſchen Inſel.
Dennoch will ich dir ſagen, ſoviel mein Geiſt ſich erinnert. —

Und in der That, ſeine Erinnerungskraft iſt ſo wunderbar, daß nur die an dem Leben des Geliebten verzweifelnde Penelope nicht durch ſeine Beſchreibung auf den Gedanken kommen konnte, dieſer Fremdling müſſe Odyſſeus ſelbſt ſein, um ſo genau die Stickerei ſeiner Kleidung bis in's kleinſte Detail angeben zu können, die der Held vor zwanzig Jahren getragen! Das aber ſind eben die „klugen Lügen", um derentwillen Ariſtoteles den Altvater Homer ſo bewundert, und für alle Epiker als Muſter hinſtellt.

23) Das Beiſpiel aus Sophokles „Oedipus als König" (v. 729 ff.) hat Ariſtoteles ſchon oben c. XV. §. 7 ähnlich angeführt und entſchuldigt. Dagegen tadelt er es, daß Sophokles den

dadurch würde die ganze Fabel zerstört werden, ist lächerlich, denn man soll eben von vorn herein gar nicht die Fabeln in solcher Weise komponiren. Hat aber der Dichter einmal seine Anlage so gemacht und gewinnt sie in seinen Augen dadurch an Wahrscheinlichkeit, so muß man auch eine Ungereimtheit sich gefallen lassen. Würden doch auch die in der Odyssee z. B. bei der Aussetzung des Odysseus auf Ithaka durch die Phäaken[24]) vorkommenden Widersprüche gegen die Vernunft gar bald als unerträgliche zu Tage treten, wenn etwa ein schlechter Poet sie poetisch in Scene zu setzen sich beikommen

---

Anachronismus begeht, in seiner Elektra (v. 680 ff.) erzählen zu lassen, Orest sei bei den Pythischen Spielen um's Leben gekommen, die damals noch gar nicht existirten. Nicht der Anachronismus als solcher ist hier Gegenstand des Tadels, sondern dies, daß er in das Stück selbst hineingezogen wird, nicht außerhalb desselben fällt. Dasselbe gilt von dem dritten Beispiele, das aus der Tragödie des Sophokles die „Mysier" entnommen scheint. Daß ein Mensch, ohne daß derselbe ein Wort spricht (ἄφωνος), von Tegea in Arkadien bis nach Mysien in Kleinasien wandert, ist zwar undenkbar, aber an sich noch kein Verstoß gegen die Aristotelische Anschauungsweise über die Gesetze der poetischen Wahrscheinlichkeit. Dieses ἄλογον (Undenkbare, der Vernunft Widerstreitende) hat in der Sage seine gute Berechtigung. Aber der Dichter darf es nicht in Scene setzen, er darf es nicht, wie Sophokles gethan zu haben scheint, sichtbar vorführen, sondern er mag ein solches Wunder höchstens außerhalb seiner Dichtung, d. h. in der hinter seinem Gedichte zurückliegenden Vergangenheit annehmen. Jener Wanderer war, wie Tyrwhitt nachgewiesen hat, Telephus. Dieser hatte seine Ohme erschlagen, und von ihm erzählt die Sage, daß er, weil es bei einem solchen Falle alte Sitte gebot, daß ein Mordbeladener so lange stumm verharre, bis er von Jemandem entsühnt werde (Aeschyl. Eumenid. 451 ff.) — ohne einen Laut zu reden, von Tegea nach Mysien gepilgert sei. (Ueber die Mordsühne vgl. Ottfr. Müller zu Aeschylos Eumenid. p. 126 ff.)

[24]) Odyssee XIII. 70 — 125. Auch die alten Ausleger machen dort ähnliche Bemerkungen.

ließe, während jetzt der Dichter durch die andern Schönheiten seiner Darstellung das einzelne Ungereimte auf angenehme Weise dem Auge entrückt.

11. Was aber den sprachlichen Ausdruck anlangt, so muß der Dichter die meiste Mühe auf ihn verwenden in den „todten Partien“ [25]), die weder durch Charakterschilderung noch durch Gedanken gehoben werden, während umgekehrt eine allzu glänzende Diktion die Wirkungen der Charakteristik und der Gedanken in Schatten stellt. —

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

1. Jetzt von den Problemen und Lösungen, über deren Zahl und Beschaffenheit man etwa auf dem Wege der folgenden Betrachtung ins Klare kommen dürfte.

Da der Dichter nachahmender Darsteller ist, grade so gut wie etwa ein Maler oder irgend ein andrer bildender Künstler, so ergiebt sich, daß er, da die Objekte dreierlei sind, nothwendig immer irgend eins davon darstellen muß, nämlich: entweder die Dinge wie sie waren oder sind, oder wie sie in Tradition und Meinung der Menschen erscheinen, oder wie sie sein müssen.

2. Vorgetragen werden dieselben entweder in gewöhnlicher Rede oder mit Anwendung von Fremdworten oder metaphorischen Ausdrücken; und so giebt es viele Modifikationen des sprachlichen Ausdrucks, die wir ja den Dichtern einräumen.

3—4. Ferner ist die Regelrichtigkeit nicht dieselbe für die Kunst der politischen Beredsamkeit[1]) und für die Dichtkunst, noch für irgend eine andere Kunst und die Dichtkunst. Was aber die Dichtkunst selbst anlangt, so können zweierlei

---

[25]) Im Texte heißt es „in den faulen Partien“. Das wird sicher eine Art ästhetischer Kunstausdruck gewesen sein, und darum habe ich ihn mit „ “ bezeichnet.

[1]) S. oben c. VI. §. 16.

Fehler gemacht werden, nämlich entweder wesentliche oder unwesentliche. Wenn sie nämlich sich vornehmen wollte, eine Unmöglichkeit [2]) nachahmend darzustellen, so würde das ein wesentlicher Fehler sein; wenn dagegen ihr Vornehmen selbst ein ganz richtiges ist, sie aber dabei etwa ein Pferd die beiden rechten Füße zugleich vorsetzen ließe, oder wenn gegen eine besondere Kunst ein Verstoß vorkommt, z. B. gegen die Heilkunst, oder eine andere Kunst, — wenn da irgend welche Unmöglichkeiten erdichtet sind, so ist das kein Fehler gegen das Wesen der Dichtkunst selbst.

5. Es müssen also die tadelnden Ausstellungen in den Problemen von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet und erledigt werden. So ist es zunächst zwar ein Fehler, wenn eine Dichtung Dinge enthält, welche nach dem Wesen der Kunst selbst unmöglich sind, allein eine solche fehlerhafte Darstellung ist doch richtig, wenn sie ihren wesentlichen Zweck erreicht; dieser Zweck nämlich ist schon oben angegeben worden [3]), nämlich wenn auf diese Weise der Dichter einen stärkeren Effekt, sei es für diese oder für eine andere Partie seiner Dichtung hervorbringt. Beispiel: die Verfolgung Hektors [4]). Allein wenn es möglich war, den Zweck mehr oder weniger zu erreichen, auch bei strenger Beobachtung der hier in Frage kommenden Kunstgesetze, so ist der Fehler ohne Noth begangen.

---

[2]) Hier ist ἀδύναμία in einer sonst ungewöhnlichen Bedeutung = etwas was ihr (der Poesie) darzustellen unmöglich ist. Ein Pferd darzustellen ist ihr aber an sich nicht unmöglich, und wenn der Dichter in solcher Darstellung Fehler gegen die Natur des Pferdes begeht, so sind das keine wesentlichen Fehler.

[3]) Vgl. c. XXIV. §. 8, wo Aristoteles ausgesprochen hat, daß in der Tragödie das Wunderbare, in dem Epos aber selbst das Undenkbare, Vernunftwidrige (τὸ ἄλογον), welches die Quelle des Wunderbaren ist, seinen berechtigten Platz hat. Allerdings aber vermissen wir dort die genauere Angabe des Zwecks, der Wirkung.

[4]) Vgl. XXIV. §. 8.

Denn das erſte Geſetz lautet: es ſollen wo möglich überhaupt gar keine Fehler gemacht werden.

Ferner kommt in Betracht, ob der Fehler auf die Kunſt oder auf etwas anderes Zufällige ſich bezieht. Denn es iſt ein geringerer Fehler, wenn der Dichter etwa nicht gewußt hätte, daß die Hirſchkuh keine Hörner hat[5]), als wenn er ſie überhaupt ſchlecht gemalt hätte.

6—7. Demnächſt iſt, wenn gegen den Dichter der Vorwurf erhoben wird, daß er die Dinge nicht ſo darſtelle, wie ſie ſich in der Wirklichkeit verhalten[6]), dieſem Vorwurfe ſo zu begegnen, daß man zeigt, er ſchildere ſie wie ſie ſein müſſen. Dahin zielt auch der Ausſpruch des Sophokles: „er ſchildere Menſchen wie ſie ſein müſſen, Euripides dagegen, wie ſie in der Wirklichkeit ſind“ [7]).

---

[5]) Anſpielung auf Pindar Olymp. III. 52. Doch kommt dieſer Verſtoß gegen die Naturgeſchichte auch ſonſt bei den griechiſchen Dichtern vor.

[6]) Dies iſt gegen Plato und die Platoniker gerichtet. S. Müller: Geſchichte der Theorie der Kunſt bei den Alten. Th. I. S. 39 ff. Hurd bei Leſſing Hamb. Dramat. II. Stück 94.

[7]) Schon dafür, daß der Mann, von dem wir die Ariſtoteliſche Poetik in ihrer gegenwärtigen Geſtalt haben, dieſen ſonſt nirgends in der ganzen griechiſchen Literatur bezeugten Ausſpruch des größten tragiſchen Dichters der Hellenen über ſeine und des Euripides Kunſt erhalten hat, müßten wir ihm dankbar ſein! Sophokles' Charakteriſtik ſeiner Kunſtweiſe geht nicht auf die Darſtellung von ſogenannten Idealcharakteren, von Menſchen wie ſie ſein ſollen aber nicht ſind; ſondern der große Dichter vindizirt ſeiner Poeſie die nachahmende Darſtellung des „Allgemeinen und Weſentlichen“, mit dem es überhaupt die Poeſie im Gegenſatze zur Geſchichtserzählung zu thun hat, wie das von Ariſtoteles im IX. Kapitel der Poetik genügend ausgeführt iſt. Nicht die zufällige einzelne Individualität der Wirklichkeit, nicht was zufällig dieſem oder jenem Menſchen paſſirt iſt, oder was er in Wirklichkeit Alles gethan und geredet hat, iſt Aufgabe dichteriſcher Darſtellung nach Ariſtoteles und Sophokles, ſondern Perſonen

— Sind aber die Dinge auf keine von beiden Weisen dargestellt, so dient als Entschuldigung: der Dichter folge der allgemein verbreiteten Sage[8]), wie z. B. in Bezug auf alles was die Götter betrifft. Denn man kann vielleicht nicht sagen, daß hier die Gegenstände in der Darstellung des Dichters über der Wirklichkeit erhaben, noch ihr gemäß sind, sondern es heißt da, wie beim Xenophanes[9]). Allein der Glaube

und Charaktere, Reden und Handlungen von allgemeiner innerer Wahrheit und Nothwendigkeit. Nicht sittlich bessere, idealere Menschen hat Sophokles nach diesem seinem Ausspruche schildern wollen und geschildert, sondern „künstlerisch wahre", d. h. solche, wie sie nach den Gesetzen der Kunst sein müssen. Euripides dagegen (sagt Sophokles) hielt sich in seiner Charakteristik und Schilderung nur an die Wirklichkeit des Geistes und Charakters seiner eignen Zeit, der doch keineswegs der Geist und Charakter aller Zeiten überhaupt war. Er gab Individuen voll sprechender, so zu sagen materieller Lebenswahrheit, Sophokles Typen, die einen symbolischen Gattungscharakter tragen (Schiller im Briefw. mit Goethe II. S. 118). Man lese die vortreffliche Auseinandersetzung von Hurd in Lessing's Hamb. Dramat. Th. II. St. 94 (VII. S. 417 — 425 Lachm.), und vgl. Schlegel: Dramat. Vorless. II. 175. 206. Blümner über Eurip. Medea S. 22. Ulrici in den Berl. Jahrb. 1837 Decemberheft S. 891. — Ganz ebenso läßt Aristophanes den Euripides sich über seine Kunstweise aussprechen, denn Alles was Euripides in den Fröschen von seiner Poesie sagt, läuft im Wesentlichen darauf hinaus, daß er seine Zeit, ihre Menschen und Verhältnisse schilderte (v. 969 Dind.):
„Ich bracht' auf die Bühne unsre Zeit, darin wir leben und weben!"
Man vergleiche über den Sophokleischen Ausspruch noch Solger: Nachgel. Schriften II. S. 452. Müller: Gesch. d. Theorie d. Kunst bei den Alten I. S. 17. 146 und 223.

[8]) Dies ist entschieden unaristotelisch. Vgl. XIV. 5. XV. 8. XVII. 3. XXIV. 10.

[9]) Xenophanes aus Kolophon, eleatischer Philosoph (um 504 vor Chr.), rationalistischer Aufklärer des Volksglaubens (Aristot. Rhetor. II. 23), Verfasser von Gedichten dieses Sinnes, (Brandis:

der Menſchen lautet eben anders. Vielleicht iſt manches auch nicht grade beſſer ſo, wie die Dichter es darſtellen, aber es war eben früher ſo Brauch, wie z. B. was Homer von den Waffen ſagt[10]):

— Aber die Lanzen
Standen empor auf dem Fuße des Schafts —

denn dies war damals ſo Brauch, wie auch jetzt noch bei den Illyriern.

8. Wenn es ſich ferner darum handelt, ob ein Ausſpruch oder eine That irgend einer vom Dichter eingeführten Perſon gut oder nicht gut ſei, ſo darf man bei dem Urtheil darüber nicht bloß die That oder den Ausſpruch an und für ſich ins Auge faſſen, ob die eine oder der andere löblich oder ſchlecht ſind, ſondern auch die Perſon des Handelnden oder Redenden, gegen wen, oder wann, oder für wen, oder weßhalb er ſo gehandelt oder geſprochen; z. B. ob eines höheren Guten wegen das er erlangen, oder eines größeren Uebels wegen, dem er entgehen wollte[11]).

Geſch. der Griech.-Röm. Philoſophie I. S. 354 — 373) in denen er es ausſprach: Gewiſſes über die Götter zu erkennen, gehe über menſchliches Vermögen, — hier ſei Alles nur Meinung (δόκος). Daß in unſerer Stelle auf die Polemik des Xenophanes gegen den Anthropomorphismus der Volksreligion angeſpielt wird, hat Schwegler in ſeinem Commentar zu Aristot. Metaphys. (IV. c. 5 §. 24) Th. II. S. 179 dargethan.

[10]) Iliade X. v. 152 und daſelbſt die Bekkerſchen Scholien, in welchen ſich Porphyrius auf Ariſtoteles' Erklärung beruft. „Die Sitte, wenn man die Waffen ablegte, die Lanze mit dem eiſenbeſchlagenen Fuße in die Erde zu ſtoßen und ſo aufrecht ſtehen zu laſſen, kam, wie die alten Ausleger des Homer bemerken, frühzeitig ab, weil einſt zur Nachtzeit eine umfallende Lanze das Lager in blinden Allarm verſetzt habe. Doch erhielt ſich der Brauch, wie Ariſtoteles bemerkt, bei den Illyriern.

[11]) Aehnliche Lehren giebt Plutarch in der intereſſanten

9. Andere Bedenken müſſen gelöſt werden indem man den ſprachlichen Ausdruck berückſichtigt, z. B. durch Annahme eines Fremdworts[12]) in den Homeriſchen Worten[13]):

Nur die Mäuler erlegt er zuerſt —

möglicherweiſe nämlich meint hier der Dichter mit dem Worte „Mäuler" (οὐρῆας) nicht die Saumthiere, ſondern die Wächter. Wenn ferner der Dichter vom Dolon ſagt[14]):

Zwar ein übler Mann von Geſtalt.

ſo meint er damit nicht einen ſchlechtgebauten Körper, ſondern die Häßlichkeit des Geſichts. Denn die Kreter brauchen das Wort „wohlgeſtaltet" (εὐειδές) für „ſchön von Antlitz" (εὐπρόσωπον). — Ferner die Worte:

Miſch' auch ſtärkeren Wein — [15])

Schrift: „Wie die Jugend die Dichter leſen müſſe", beſonders Kap. 3. Die ganze Abhandlung verdient als Erläuterung dieſer Art von ſophiſtiſch kritiſcher, ſittlich äſthetiſcher Erklärung der Dichter verglichen zu werden.

[12]) Vgl. Plutarch a. a. Orte c. 6.

[13]) Iliade I. v. 50 und daſelbſt die Scholien.

[14]) Iliade X. 316.

[15]) Iliade IX. 203. So ruft Achill ſeinem Patroklus zu, als die von Agamemnon geſandten edlen Helden ihn in ſeinem Zelte beſuchen:

Stelle uns hin, o Menötios Sohn, einen größeren Miſchkrug,
Miſch' auch ſtärkeren Wein, und Jeglichem reiche den Becher,
Sind doch die wertheſten Helden anjetzt mir unter dem Obdach!

Ein Kritiker, Zoilus von Amphipolis, Zeitgenoß Platons, tadelte dieſe Stelle, weil Homer hiermit die erſten Helden als „Saufbrüder bezeichne! Unſer Verfaſſer bemerkt dagegen einfach: das Wort „ſtärker" (ζωρότερον) ſei eine „Gloſſa", ein Fremdwort, und bedeute ſoviel als „von beſſerer Sorte". Vgl. Plut. Quaest. Sympos. V. 4. Athenaeus IX. c. 22 p. 423. E.

bedeuten nicht „ungemiſchten Wein“ wie ihn Saufbrüder lieben, ſondern eine feinere Sorte.

10. Anderes dagegen iſt metaphoriſch geſagt. So z. B. ſagt Homer:

„Alle Götter und Menſchen —
Schliefen die ganze Nacht[16]).

und doch ſagt er unmittelbar daneben

Doch ſo oft das Gefild er, das Troiſche, überſchaute,
Hört er Syringen und Flötengelärm.

allein das „Alle“ iſt hier metaphoriſch für Viele geſagt, denn Alles bezeichnet auch eine Art von Vielheit. Auch der Ausdruck „allein“ in dem Verſe

„Sie, die allein niemals in Okeanos' Fluthen hinabtaucht.“

---

[16]) Iliade X. v. 1 — 2. Vgl. v. 11. Die im Texte von Ariſtoteles citirten Werke Homers weichen von unſern Ausgaben Homers ab. Allein es iſt Thatſache, daß die Ausgabe des Homer, die Ariſtoteles für Alexander beſorgt hatte, nicht die iſt, welche wir übrig haben (Wolf Prolegg. p. 37). Die Herausgeber haben ſich mit dieſer Stelle viel Mühe gemacht, und doch iſt Alles klar, wenn man ein einziges Wort verändert. Ariſtoteles nämlich, oder ſagen wir lieber, der Verfaſſer dieſes letzten Abſchnitts der Poetik las, offenbar in ſeinem Homer an der Stelle Iliade X. v. 1 — 2:

Ἥντες μέν ῥα θεοί τε καὶ ἄνερες [ἱπποκορύσται
Εὗδον παννύχιοι —

und ſo überſetzt auch noch Voß „alle“. Jetzt ſteht dafür in unſern Ausgaben des Homeriſchen Gedichts:

Ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστῆες πανναχαίων
Εὗδον παννύχιοι —

Die Kritiker, welche nach Ariſtoteles neue Ausgaben des Homer veranſtalteten, nahmen Anſtoß an dem Widerſpruche, der zwiſchen dieſem *πάντες* und den folgenden Verſen (v. 11 — 13) liegt, wo es heißt, daß die Trojaner wach waren; ſie änderten das *πάντες* in *ἄλλοι*, und dies *ἄλλοι* kam dadurch auch in den Ariſtoteliſchen Text.

iſt metaphoriſch zu verſtehen, denn er redet von dem bekannteſten als ob es allein ſtehe[17]).

11. Andere Bedenken laſſen ſich löſen durch die Proſodie, wie z. B. Hippias der Thaſier that, mit den Worten:

δίδομεν δέ οἱ
(Wir gewähren ihm)

und in den Worten

τὸ μὲν οὔ καταπύθεται ὄμβρῳ [18]).
(Deß Theil im Regen vermodert.)

---

[17]) Homer ſagt mit dieſem Verſe (Iliade XVIII. 489. Odyſſ. V. 275) von dem Geſtirn der großen Bärin aus, daß es allein nicht untergehe. Da nun aber viele andere Sterne derſelben Himmelsregion für uns Bewohner der nördlichen Hemiſphäre nie untergehen, ſo tadelte man den Homer wegen dieſer Unrichtigkeit. Aber Ariſtoteles beſeitigt dieſen Tadel durch die Bemerkung: das Wort allein ſei nicht ſtreng wörtlich zu nehmen, ſondern der Dichter wolle nur ſagen: „unter den ausgezeichnetſten und bekannteſten Sternbildern ſei die große Bärin das einzige, das nie untergehe. — (Nach Knebel.)

[18]) „Die beiden Stellen ſind aus der Iliade II. 15 (wo aber jetzt zu leſen iſt Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφῆπται) und XXIII. 328. Der erſteren Stelle wurde von den Kritikern vorgeworfen (Plat. Republ. p. 383. 6), daß nach ihm Zeus ſelbſt als Lügner und Betrüger erſcheine; der Tadel der zweiten Stelle lag darin, daß τὸ μὲν οὔ (= wovon das eine) anzudeuten ſcheint, als ob ein Theil des Holzes im Regen vermodere, der andere nicht. Dieſen Vorwurf ſuchte Hippias der Thaſier ſo zu heben, daß er ſagte: in der erſten Stelle ſei δίδομεν als Infinitiv befehlend (διδόμεν) zu ſprechen. Somit laſſe Zeus dem Agamemnon nichts verſprechen, ſondern befehle dem Treuen nur, ihm Ruhm vorzugaukeln! (Vgl. Wolf Prolegg. p. 168.) — In der zweiten Stelle dagegen wollte er nicht οὔ, ſondern οὐ geleſen haben, und dieſe Lesart iſt auch in unſere heutigen Textesrecenſionen aufgenommen. Was Ariſtoteles hier nur kurz andeutet, hat er weiter ausgeführt in der Schrift: de elenchis Sophist. c. IV." — Knebel.

12. Anderes durch Interpunktion, wie wenn es bei Empedokles heißt:

Plötzlich erſcheinen als ſterblich, die ſonſt unſterbliche waren,
Und als gemiſcht ſonſt Lautere [19]).

13. Anderes durch Annahme einer Zweideutigkeit, wie z. B. in:

Παρῴχηκεν δὲ πλέων νύξ [20]).
(Es ſchwand das Meiſte der Nacht hin!)

wo das Wort *πλέων* (das Meiſte) zweideutig iſt.

14. Wieder andere Bedenken laſſen ſich löſen durch Hinweiſung auf den Sprachgebrauch, zufolge deſſen man die Miſchung aus Wein und Waſſer doch noch Wein nennt; dem zufolge die Dichter ſich erlaubt haben, zu ſprechen von einer

„Schiene von neubereitetem Zinn",

und von „Eiſenſchmieden" die den Stahl bearbeiten; zufolge deſſen endlich es vom Ganymedes heißt, daß er Zeus' Weinſchenk ſei, da die Götter doch keinen Wein trinken. Doch könnte man dies letztere auch als Metapher faſſen [21]).

15. Ferner wenn ein Wort einen widerſprechenden Sinn zu haben ſcheint, muß man unterſuchen, in wie vielen Bedeutungen es in dem betreffenden Satze gefaßt werden könnte, z. B.

---

[19]) Wie im Text dieſer Empedokleiſchen Stelle durch Interpunktion eine Schwierigkeit zu löſen ſei, darüber vergleiche man Hermann's Note zu dieſer Stelle Comment. p. 183. In den Handſchriften der Poetik iſt die Stelle ſehr verderbt. Sie iſt herzuſtellen aus Athenaeus p. 424. A. und aus Simplicius Commentar zur Ariſtotel. Phyſik I. fol. 7.

[20]) Aus Hom. Iliad. X. 252, wo man Euſtathius über die Amphibolie in dem Worte *πλέων* nachleſen mag. Vgl. auch Ritter p. 281.

[21]) Ueber dieſen ganzen Paragraphen mag man die Ausleger nachleſen. Ich habe ſtreng nach den Handſchriften überſetzt.

— — wo die eherne Lanze nun anhielt."

heißt „anhalten" soviel als aufgehalten werden.

16. Diese Vielfältigkeit der Bedeutung kann man am besten so verwenden, wenn man die entgegengesetzte Meinung berücksichtigt, oder wie Glaukon sich ausdrückt, darauf Rücksicht nimmt, daß manche Leute grundloser Weise vorgefaßte Meinungen hegen, und aus ihrem eignen verdammenden Urtheil weiter schließen und gleichsam als ob sie ihr richterliches „so scheint es" ausgesprochen hätten, den Dichter angreifen, wenn etwas ihrer Meinung widerstreitet. So ist es in dem Streit über den Ikarios gegangen. Die Ausleger meinen nämlich, er sei ein Lakone, und folglich sei es ungereimt, daß Telemach ihn bei seiner Reise nach Lakedaimon nicht besucht habe. Allein sehr wahrscheinlich verhält sich die Sache so, wie die Sage bei den Kephallenen lautet. Sie behaupten nämlich, Odysseus habe aus ihrem Volke geheirathet und es müsse Ikadios und nicht Ikarios heißen [22]).

17. Was die Erklärung des Unmöglichen betrifft, so hat man dasselbe entweder auf das Wesen der Poesie, oder auf die Erreichung einer höheren Wirkung, oder auf den Anschluß an den allgemeinen Glauben zurückzuführen. In Bezug auf das Wesen der Poesie nämlich ist das wahrscheinliche

[22]) In diesem §. ist Manches dunkel. Soviel scheint fest zu stehen, daß der Autor davor warnen will, nicht hartnäckig an einer Erklärungsweise festzuhalten, zumal wenn dadurch ein Tadel auf den Dichter falle, und daß er ermahnen will, auch die entgegenstehenden Erklärungen zu berücksichtigen. Wer Glaukon sei, wissen wir nicht genau, vielleicht derselbe, den Aristoteles in seiner Rhetorik III. c. 1 nennt, und der über Recitation geschrieben hatte. Wäre hier der Glaukon aus Tarsos gemeint, der ein Werk über „Glossen" im Homer geschrieben hat (s. Ritter p. 284) und der nach Aristoteles lebte, so wäre freilich damit die Unächtheit dieses Kapitels erwiesen. Den Streit über Telemachs mütterlichen Großvater Ikarios oder Ikadios erwähnt auch Strabon (X. p. 708) und der Scholiast zur Odyss. I. 285

Unmögliche dem Möglichen aber Unwahrscheinlichen[23]) vorzuziehen, und hier kann man sagen, die Gestalten des Dichters müssen der Art sein, wie sie Zeuxis zu malen pflegte[24]). Dasselbe gilt auch von der Erreichung einer höheren Wirkung. Denn das ideale Musterbeispiel muß über der unvernünftigen Zufälligkeit des Einzelnen erhaben sein. Das ist die eine Weise der Rechtfertigung; die andere ist, daß ein Undenkbares unter gewissen Umständen *nicht* undenkbar ist; denn zum Wahrscheinlichen gehört, daß auch manchmal Unwahrscheinliches geschehe[25]).

18. Bei Dingen, in welchen die Ausleger Widersprüche gefunden zu haben meinen, muß man die Untersuchung von denselben Gesichtspunkten aus führen, wie bei Widerlegungen in gerichtlichen Reden[26]): ob der Gegenstand derselbe ist[27]), ob die Beziehung dieselbe[28]), und auf dieselbe Weise[29]), so daß wir auch auf den Dichter selbst Rücksicht nehmen müssen und auf das, worauf seine Rede sich bezieht, und welchen Sinn ein Verständiger seinen Worten unterlegen kann.

19. Richtig aber ist ein Tadel und als verwerflich vor dem Richterstuhl der Vernunft und der Moral ist es, wenn der Dichter ohne zwingende Nothwendigkeit das Undenkbare, wie *Euripides* in der Figur des Aegeus[30]), oder sittliche

---

[23]) Die Gegensätze „Wahrscheinlich" und „Unwahrscheinlich" drückt der Originaltext durch ein Wort aus (*πιθανὸν — ἀπιθανόν*), welches die Geneigtheit oder Ungeneigtheit des Hörers etwas als dichterisch wahr gelten zu lassen bezeichnet.

[24]) Vgl. c. VII. §. 11 und daselbst meine Anmerkung. Der Dichter hat es wie Zeuxis mit der idealen Wahrheit zu thun.

[25]) S. oben c. XVIII. §. 6.

[26]) In der Rhetorik III. c. 15 findet man zahlreiche Beispiele für die hier gegebenen Kategorien.

[27]) Vgl. §. 16 dieses Kapitels.

[28]) Vgl. §. 8.

[29]) Vgl. §. 15.

[30]) Es ist das unmotivirte Auftreten des Aegeus in Euripides

Schlechtigkeit, wie derselbe bei dem Menelaos in seinem Orestes [31]) zur Anwendung bringt.

20. In Summa also führen die Kritiker die tadelnden Einwendungen auf fünf Gattungsbegriffe zurück. Sie tadeln nämlich etwas entweder als unmöglich, oder als undenkbar, oder als der Moral schädlich, oder als widersprechend, oder als den Gesetzen der Kunsttechnik zuwiderlaufend. Die Beseitigungen aber sind aus den aufgezählten Gesichtspunkten zu finden; und zwar giebt es deren zwölf [32]).

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

1. Ob aber die epische Darstellungsform höher zu achten sei oder die tragische, diese Frage möchte jemand aufwerfen. Wenn nun die im minderen Grade pöbelmäßig überladene höher steht (eine solche aber ist die, die es mit einem gebildeteren Zuschauerpublikum zu thun hat), so folgt daraus, daß die, welche Alles nachahmend darstellen will, pöbelmäßig [1])

Medea (v. 663 — 755) gemeint, das schon alte Kunstkritiker für ungereimt erklärten.

31]) S. die Anmerkung zu c. XV. §. 5.

32]) Man kann sie bei Hermann p. 189 — 190 und bei Ritter p. 287 nachlesen.

1]) Ich habe den Ausdruck „pöbelmäßig" gewählt, weil im Texte dafür ein Wort steht (φορτικόν), das den schlimmen Nebenbegriff des aus Lastträgern und dergleichen Leuten bestehenden „Pöbels" hat. „Das Theaterpublikum („der Zuschauer" ὁ θεατής) sagt Aristoteles Politic. VIII. 7. §. 7, ist ein zweifaches, das eine ein feines und gebildetes, das andere ein sackträgerischgemeines (φορτικόν), das aus niedern Handwerkern, Lohnarbeitern und dergleichen Leuten besteht." Halten wir dies fest, so muß der Sinn unserer Stelle der sein: Je weniger Verständniß eine Kunstform bei ihrem Publikum voraussetzt, desto niedriger steht sie; und umgekehrt: je mehr sie voraussetzt, desto höher. Eine Kunstform also, die es für nöthig hält, „Alles nachah-

überladen ist. Denn, als ob die Zuhörer nichts verstehen könnten, wenn der Vortragende nicht dazu thäte, bewegen sie [2]) sich in unaufhörlicher Bewegung, wie die schlechten Flötentänzer sich wie ein Kreis zusammenbiegen, wenn sie den „Diskuswurf" darstellen sollen, und die agirende Hauptperson an der Schleppe zerren, wenn sie die „Skylla" zur Flöte tanzen [3]).

2. Die Tragödie nun ist von dieser Art [4]), wie das auch

---

mend auszudrücken (die also nichts bei ihrem Publikum voraussetzt) ist jedenfalls eine niedrige, „pöbelmäßige". Man sieht, daß es sich hier um den Vorwurf einer rein stoffartigen Wirkung des Dramas und der Tragödie handelt. Vgl. Vischer: Aesthetik IV. S. 1404.

[2]) sie, d. h. solche überladene, für die rohe Masse berechneten Kunstleistungen.

[3]) „Diskuswurf" und „Skylla" sind Titel zweier antiken Ballets d. h. mimischer Darstellungen unter Flötenspielbegleitung. Von einem solchen mimischen Ballet zur Flöte giebt uns Xenophon in seinem Gastmal (IX. 1 — 5) eine sehr anschauliche Beschreibung. Diese Art theatralischer Orchestik erreichte in der Pantomimik der römischen Kaiserzeit ihren Gipfel. (Vgl. Krause in Pauly's Realencycl. Bd. V. S. 28 — 32.) Daß in unserer Stelle eine roh übertreibende Weise der Mimik charakterisirt werden soll, leuchtet ein.

[4]) D. h. sie verfällt leicht bei der Darstellung in den oben erwähnten Fehler, Alles nachahmend ausdrücken zu wollen. Dies wird im Folgenden aus der griechischen Theatergeschichte mit Urtheilen berühmter älterer Schauspieler über ihre jüngeren zeitgenössischen Nachfahrer, die wie es scheint eine neue Manier einführten, erläutert. Myniskos oder Meniskos war ein tragischer Schauspieler der alten Aeschyleischen Schule, der im hohen Alter noch den tragischen Schauspieler Kallippides erlebte, dessen übertriebene Aktion er durch den Spottnamen „der Affe", den er ihm gab, verspottete. Ueber diesen letzteren geben Sueton (Tiber c. 38), Xenophon (Gastmal III. 11) u. A. Nachrichten, die mit jenem Vorwurfe übereinstimmen. Ueber den Schauspieler Pindaros — wenn der Name nicht vielleicht aus Theodoros verschrieben ist, wissen wir nichts.

in dem Urtheil ausgesprochen liegt, welches die älteren Schauspieler über ihre jüngeren Nachfahrer fällten. So pflegte der Schauspieler Myniskos den Kallippides wegen seiner übertriebenen mimischen Aktion Affe zu nennen, und in demselben Rufe stand auch der Schauspieler Pindaros. So wie nun diese letzteren sich zu den ersteren verhalten, so verhält sich die ganze tragische Kunst zur Ependichtung. Also, sagen die Verkleinerer der tragischen Kunst, die Kunst des Epos sei für ein gebildetes Publikum, das keiner mimischen Aktion bedarf, die tragische dagegen für ein niedriges. Somit dürfte klar sein, daß die letztere als eine pöbelmäßige tiefer stehe.

3. Allein erstens trifft dieser Vorwurf nicht die Kunst des Dichters, sondern die des Schauspielers; denn auch beim epischen Vortrage kann der Rhapsode in der andeutenden Gebärdensprache zuviel thun, wie es die Manier des Sosistratos war, und im lyrischen Gesangsvortrage[5]), wie es die Manier des Opuntiers Mnasitheos war[6]). Zweitens ist auch nicht alle und jede Bewegung[7]) zu verwerfen, da ja doch auch der Tanz nicht verwerflich ist, sondern nur die übertriebene Aktion schlechter Schauspieler, wie sie nicht bloß dem Kallippides von seinen Zeitgenossen zum Vorwurfe gemacht wurde, sondern auch heutzutage andern Schauspielern, denen man vorwirft, daß ihre Frauendarstellung nicht edle Frauen darstelle. Dazu kommt, daß die Tragödie auch ohne alle mimische Aktion ihre Wirkung hervorbringt[8]), so gut wie die epische Dichtung. Denn schon das bloße Vorlesen einer Tragödie läßt erkennen, wie sie beschaffen ist[9]). Steht also die Tragödie in allen

[5]) bei den lyrischen Kunstwettstreiten.

[6]) Die hier genannten Künstler kennen wir nicht weiter. Aber wie wenig wissen wir überhaupt von der Geschichte der griechischen Schauspielkunst, deren Specialitäten unser Autor als bekannt voraussetzt!

[7]) = starke mimische Aktion.

[8]) S. oben c. VI. §. 19.

[9]) D. h. ob sie gut und wirksam ist oder nicht. Vgl. c. XV.

andern Beziehungen über dem Epos, so ist jener obengerügte Fehler[10]) gar nicht nothwendig mit ihrem Wesen verbunden.

4. Ferner steht sie höher als das Epos, weil sie alle Elemente der epischen Dichtung in sich enthält, — denn sie kann, wenn sie will, selbst dasselbe Versmaß gebrauchen[11]) — und überdieß noch in der musikalischen Begleitung und in den Kunstmitteln der Darstellung für das Auge einen nicht unbedeutenden Bestandtheil voraus hat, wodurch die Lusteindrücke auf das lebendigste hervorgerufen werden. Dazu kommt auch die lebendige Wirkung, welche sie mittelst der Erkennung und der sinnlichen Wirklichkeit der vorgestellten Handlungen übt.

5. Ferner hat die Tragödie auch das voraus, daß sie innerhalb eines geringeren äußeren Umfangs ihren Abschluß erreicht. Denn das Konzentrirtere ist angenehmer als das durch Zeitlänge Verwässerte[12]); man stelle sich nur vor, daß einer sich beikommen lassen wollte, den Sophokleischen Oedipus in eben so viel Verse als die Ilias zu bringen.

6. Endlich hat die epische Poesie weniger Einheit[13]). Beweis: aus jeder beliebigen epischen Dichtung lassen sich mehrere Tragödien machen. Wenn also die epischen Dichter nur eine einheitliche Fabel bearbeiten, so wird dieselbe entweder, wenn kurz vorgetragen, kahl wie ein Rattenschwanz, oder wenn der Dichter sie dem gehörigen Maße der Länge anzunähern sucht, wässerig. Wenn sie dagegen mehrere Fabeln verbinden, das heißt, wenn das Epos aus mehreren Handlungen besteht,

---

§. 1, wo Aristoteles sagt: es genüge, den Oedipus des Sophokles bloß zu lesen oder lesen zu hören, um Schauer und Mitleid zu empfinden.

[10]) Der Fehler oder Vorwurf, daß sie ihrer Natur nach auf ein niedriges, rohes Publikum berechnet (*μᾶλλον φορτικῆ*) sei.

[11]) Natürlich nur in einzelnen Partien. Hermann.

[12]) Die Uebersetzung bemüht sich hier, das in dem Aristotelischen Ausdrucke (*πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ* = stark mit Zeit vermischt) nach Vischer's feiner Bemerkung enthaltene Bild von dem mit Wasser gemischten Weine auszudrücken.

[13]) Vgl. c. XXIII. §. 3. XXIV. §. 3 — 4. XVII. 5.

so hat es eben keine Einheit, wie denn auch in der That die Ilias und ebenso die Odyssee viele solche Theile haben, welche schon für sich einen genügenden Umfang haben. Und doch ist die Komposition dieser Gedichte so vortrefflich, als es (im Epos) nur irgend möglich, und die dargestellte Handlung ist, soweit sie es nur irgend sein kann, eine einheitliche[14]).

[14]) Ueber die Werthvergleichung zwischen Tragödie und Epos, welche in diesem Kapitel angestellt wird, spricht sich der deutsche Aesthetiker F. Vischer: (Aesthetik IV. S. 1403 — 1405) mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Aristoteles ausführlich aus. Bekanntlich haben Schiller und Goethe in ihrem Briefwechsel das Werthverhältniß beider Kunstformen zum Gegenstande einer genauen Besprechung gemacht, bei welcher Schiller's Ansicht mit der Aristotelischen in Gegensatz tritt. Schiller sagt vom Drama, es fessele an die Gegenwart, nehme der Phantasie die Freiheit und bewirke und erhalte den Geist in beständiger Unruhe. „Ich muß immer beim Objekte bleiben, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge." Er nennt den dramatischen Weg den der strengen graden Linie, und findet in dem Hinblick auf den Zweck des äußern Eindrucks, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz verlassen werde, etwas Genirendes für den wahren Dichter. Dazu bemerkt nun Vischer a. a. O.: „Entgegengesetzt urtheilt Aristoteles. Er geht in seiner Werthvergleichung ebenfalls vom Zugeständnisse einer stoffartigen Wirkung des Drama's aus, schreibt jedoch diese nur der Leidenschaftlichkeit einer übertreibenden Mimik zu, und zieht dann das Drama vor, weil es Alles habe, was das Epos, und in Musik und Scenerie noch mehr; sodann weil es durch Erkennungen und Handlungen lebendiger, ferner weil es kürzer, gedrängter sei — und endlich weil es mehr Einheit habe. In diesen treffenden Sätzen ist nur unrichtig, daß die pathologische Wirkung bloß auf Schuld der Schauspieler geschrieben, nicht als eine dem Dichter selbst nahe liegende Gefahr eingeräumt, und daß behauptet ist: das Drama habe ja noch mehr, als was das Epos habe, seine Kürze und Gedrängtheit sei ein Gewinn ohne Einbuße. Allein die pathologische Aufregung ist eine Klippe, die dem Drama vermöge seines innern Wesens nahe liegt; Musik und Scenerie ersetzen nicht, was das Epos an klarer, entwickelter Zeichnung

7. Wenn somit die Tragödie in allen diesen Beziehungen im Vorzug vor dem Epos steht, und obenein noch durch die ihrer Kunstform eigenthümliche Wirkung — denn beide Kunstformen sollen nicht überhaupt irgend welches Vergnügen bewirken, sondern das oben beschriebene[15]) — so ist es einleuchtend, daß sie die höher stehende ist, indem sie in höherem Grade ihren Zweck erreicht als die epische Dichtung.

Und so mag es denn über Tragödie und Epos, sowohl über ihr Wesen im Allgemeinen als über ihre Bestandtheile, deren Anzahl und Unterschiede, über die Ursachen der Schönheiten und Mängel beider Kunstformen, sowie über Vorwürfe der Kritik und deren Beantwortung bei dem Gesagten sein Bewenden haben. —

---

voraus hat, und das breitere, ausführlichere Weltbild ist gegen das gedrängtere nicht ohne Weiteres zurückzusetzen, sondern behält seinen Werth. — Dennoch — kann kein Zweifel sein, daß das gedrängtere zu strafferer Einheit angezogene Weltbild, trotz dem Verlust an andern Schönheiten, höher steht als das gedehnte, entwickelte ohne energisch durchgreifende Einheit. Das Epos läßt unentschieden, was schließlich die Welt bestimme. Das Drama entscheidet: Es ist der aktive und wesentlich zurechnungsfähige Geist." — —

[15]) Vgl. c. VI. und c. XIII.

Druck von C. Hoffmann in Stuttgart.